<36608577510018

Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Literarhistorisch und kritisch dargestellt

von

Rudolph Gottschall.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Erster Band.

Breslau,
Verlag von Eduard Trewendt.
1860.

Seiner Hoheit

dem

Herzog Ernst II.

zu Sachsen-Coburg-Gotha,

dem

Fürstlichen Beschützer der modernen deutschen Literatur und Kunst,

als Zeichen hoher Verehrung

gewidmet

vom Verfasser.

Vorrede zur ersten Auflage.

Der Literarhistoriker, welcher die jüngste, in die unmittelbare Gegenwart hinübergreifende Epoche einer Literatur behandelt, hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen, welche die Literaturgeschichte der Vergangenheit nicht kennt. 'Zwar die Mühseligkeiten antiquarischer Forschung, welche die dichterischen Schöpfungen älterer Zeit kritisch sichten, den Zeitpunkt ihrer Entstehung, die Namen ihrer Verfasser, ihrer Vorläufer und Nachfolger ermitteln und gleichsam erst das Terrain für die eigentlich literarhistorischen Leistungen erobern muß, liegen ihm fern; aber dieser Vortheil wird hinlänglich aufgewogen durch die Schwierigkeit, das Naheliegende mit vollkommener Unbefangenheit anzuschauen und zu behandeln, Richtungen, die noch in unmittelbarem Fluß und Fortgang sind, zu ordnen und zu gruppiren und die hervorragenden Talente selbst, von Anfeindung und Vergötterung fern, nach ihrer wahren Bedeutung zu charakterisiren. Hierzu kommt, daß die heftigen politischen und religiösen Strömungen der Gegenwart so leicht den richtigen Gesichtspunkt verrücken. Der Literarhistoriker, der stets den nationalen Standpunkt festhalten will

und alle Kräfte und Entwickelungen auf ihn zurückbezieht, der nicht eine flache Vermittelung zwischen den sich bekämpfenden Extremen sucht, sondern in dieser Ausbreitung nach allen Richtungen hin nur eine Vermehrung des geistigen Fonds der Nation und ein Wachsthum ihres Ruhmes findet, muß daher eine selbstständige Schätzung des Bedeutenden dem polemischen Gewirr des Tages abkämpfen. Ebenso mißlich muß die Massenhaftigkeit der jüngsten Production, die gewaltig in's Kraut schießt, dem Literarhistoriker erscheinen, da er hier nicht nach abschließenden Resultaten messen kann, da ihm kein „fertiger" Ruhm der Einzelnen den sichern Halt giebt, sondern eine gährende Epoche voll Werdelust ihm auch nur einen werdenden und wachsenden und deshalb viel bestrittenen Ruhm überliefert. Am mißlichsten aber stellt sich solchem Unternehmen die vielverbreitete, von großen Autoritäten gestützte Ansicht entgegen, daß unsere Nationalliteratur seit Schiller und Goethe nichts Bedeutendes hervorgebracht habe, sondern sich nur in absteigender Linie fortbewege, eine Ansicht, die, wenn sie begründet wäre, freilich einem Werke, wie das vorliegende, alle Bedeutung rauben müßte; denn es wäre dann nur die Sisyphusarbeit, einen Stein den Berg hinaufzuwälzen, der nach dem Willen des Zeus doch wieder herunterrollen muß.

Mit diesen Schwierigkeiten sind aber zugleich die Ziele gesteckt, denen der Literarhistoriker der Neuzeit nachzustreben hat, mag es auch nicht in seine Gewalt gegeben sein, sie ganz zu erreichen. Er muß das Naheliegende sich in eine Ferne zu rücken suchen, in der es, von Sympathieen und Antipathieen nicht berührt, nur durch seine eigene Kraft wirkt und Maß und Schätzung nach bestimmten objectiven Gesetzen verstattet; in eine Ferne, in welcher das, was allzu nah wie ein buntes, regelloses Gedränge erscheint, sich in klare, deutliche Gruppen sondert; er muß dem Historiker der Zukunft vorgreifen und eine

Perspective zu gewinnen suchen, wie sie die Vergangenheit aus freien Stücken darbietet. Aber so schwer es ist, gleichzeitige Entwickelungen zu belauschen und gleichsam das Gras der Geschichte wachsen zu hören: so ist es doch noch schwerer und erfordert den feinsten kritischen Sinn und Takt, aus der noch nicht abgeschlossenen Entwickelung der Talente den Pulsschlag ihrer Zukunft herauszuhören. Denn abgesehn von den flüchtigen Schilderhebungen der Tageskritik und ihren ebenso vergänglichen Angriffen, kann zwischen dem innern Werthe eines Talents und seiner öffentlichen Anerkennung ein Mißverhältniß bestehn, das vielleicht schon die nächste Zukunft in befriedigender Weise löst. Hier wird der ästhetische Sinn mit unmittelbarem Empfinden das Richtige treffen, während die kritische Analyse mit eingehenden Erörterungen oft fehlgreift. Dennoch bedarf gerade eine Literaturgeschichte der Gegenwart mehr als jede andere der Vollständigkeit; denn nur eine sich überhebende Dreistigkeit kann in einer so nahe liegenden Epoche von der Unfehlbarkeit ihrer Urtheile überzeugt sein. Das Auslassen und Uebergehn von Autoren, die irgend ein Publikum haben, ist aber immer ein Act kritischer Anmaßung, wenn es nicht eine Folge der Nachlässigkeit und Trägheit ist.

Was nun aber jene Behauptung betrifft, unsere deutsche Nationalliteratur sei im Verfall begriffen oder habe mit Schiller, Goethe und den Classikern den geistigen Boden so erschöpft, daß er, um sich zu erholen, einige Zeit brach liegen müsse, so befinden wir uns, ohne die neueren Entwickelungen zu überschätzen, doch mit ihr im vollkommensten Widerspruch. Seit Schiller und Goethe hat sich der Völkerverkehr und der Umsatz der Ideeen in seltener Weise vermehrt. Durch großartige Erfindungen der Industrie und ihre Anwendung haben die Beziehungen der Völker, hat der Pulsschlag des ganzen socialen Lebens eine Frische und Kraft erhalten, wie sie jener Zeit

fremd waren. In der Philosophie sind neue Bahnen gebrochen worden; in der Politik hat, wenn auch oft mit verkehrten Tendenzen, oft resultatlos, doch der Aufschwung einer principiellen Begeisterung die Nationen erfaßt, der zu allen Zeiten dem Gedeihen der Poesie günstig war. Mag auch das allgemein Menschliche der wahre und dauernde Stoff der echten Dichtung sein und ebenso dauernd das Gesetz der Schönheit und der künstlerischen Form: so ist doch der Wechsel der Erscheinung der frische Quell, aus welchem die Dichtung den Reiz immer neuer Verjüngung schöpft. In der Flucht der Zeiten, der Geschlechter, der Nationen erhält das allgemeine Gesetz den wechselnden Inhalt für seine dauernde Bewährung, und jede neue Gestaltung des geistigen Lebens giebt der Dichtung neuen Boden und neue Kraft. So reich, so reizvoll das Spiel der dichterischen Individualitäten ist, der einzelnen Talente und ihrer unberechenbaren Mannichfaltigkeit: so reich ist der Wechsel der Gewandung, in die jede neue Zeit die Schönheit hüllt. Die unsrige giebt der Dichtung ein weiteres Feld, größere Perspectiven und reicheren Stoff, als die Zeit Schiller's und Goethe's ihren Poeten gab. Dies deutet aber eine neue Epoche an, welche die Talente beginnen, und der Genius wird nicht fehlen, der sie zum Abschluß bringt. Sehen wir uns um in den einzelnen poetischen Gattungen, so hat besonders die Lyrik seit Schiller und Goethe einen vollkommenen und bedeutenden Umschwung erlebt. Die Volksthümlichkeit der Schiller'schen und Goethe'schen Lyrik beruht auf dem Genie der Dichter, keineswegs auf den Stoffen, die sie behandelten. Diese Stoffe gehören, mit wenigen Ausnahmen, in das Reich der Kunst- und Gelehrtenpoesie, und Niemand wird behaupten wollen, daß der mythologische Ballast, den sie mit sich führen, ein wesentliches Ingredienz der deutschen Nationaldichtung sei. Die Anlehnung an die antike Bildung war der Entwickelung ohne Zweifel

förderlich; aber viel Bewundertes, was sie schuf, gehört mehr in die Künstlermappe, als in das Nationalmuseum, und erhebt sich nicht über den Werth der Studie. Und mit Studien sollte eine nationale Entwickelung abschließen? Die neue Lyrik verschmäht es mit Recht, die früher für unentbehrlich gehaltene Mythologie in ihre Schöpfungen aufzunehmen und dadurch die Dichtung dem Volke zu entfremden. Welchen Reichthum von neuen Stoffen hat sie uns erschlossen, und wahrlich, nicht gering sind die Talente, welche sich dieser Stoffe bemächtigt! Platen's marmorne Formschönheit, Heine's aristophanische Grazie, Lenau's originelle Gefühls- und Gedankentiefe, der Schwung der politischen Lyriker — und alle diese Dichter, aus unsrem eigensten Leben schöpfend und eine neue und ideale Volkspoesie gestaltend, — sind sie nicht mehr, als Epigonen unserer Classiker, weisen sie nicht in die Zukunft hinaus? Man spricht vom Verfalle des Drama's; und in der That ist hier noch viel blindes Umhertappen, das Suchen der Form zu den neuen Stoffen vorherrschend. Aber ist es nicht ein wesentlicher Fortschritt, daß unsere neuen Talente Stoffe wählen, denen die Sympathie des Publikums entgegenkommt, daß sie die von den Romantikern aufgegebene Bühne wieder für ihre Bestrebungen zu erobern suchen? Und wenn sie die Herrschaft über dieselbe mit den gedankenlosen Routiniers der Dramenfabriken theilen müssen — haben nicht Kotzebue und Iffland neben Schiller und Goethe das Repertoire beherrscht? Ja, sind nicht die meisten Stücke Goethe's nur mit einer gewissen Gewaltsamkeit der Bühne zugänglich zu machen und stets nur hohe Ausnahmen, ein Kunstfest der Auserwählten gewesen? Die poetische Grenzgattung, der Roman, der für die Aufnahme neuer Stoffe die geräumigste Form bietet, zeigt uns am deutlichsten, welch eine Fülle von Gedanken, von Problemen, von geistigen und gesellschaftlichen Verwickelungen

und Conflicten seit jener Glanzepoche der deutschen Literatur zur Geltung gekommen ist. Und diesen Thatsachen gegenüber können wir uns der Einsicht nicht verschließen, daß unsere Literatur in eine neue Epoche getreten, deren erste Entwickelungskrankheiten sie bereits glücklich überstanden hat. Ueberall zeigt sich das Bestreben, die Gelehrten- und Volkspoesie in einer Weise zu versöhnen und in einander aufgehen zu lassen, wie dies unsern Classikern nicht möglich war, und die von diesen überlieferte Kunstform mit allem Reichthum des modernen Lebens zu erfüllen. Das neunzehnte Jahrhundert hat auf allen Gebieten der Kunst und des Wissens die Erbschaft des achtzehnten angetreten; aber weit entfernt, dieselbe zu verschleudern, hat es Capital und Zinsen verdoppelt. Freilich stimmt diese Behauptung nicht mit der hypochondrischen Art und Weise überein, mit der man sich gewöhnt hat, auf alle neueren literarischen Bestrebungen herabzusehn und schon durch dies vornehme Herabsehn seinen hohen Standpunkt an den Tag zu legen. Am wenigsten läßt sich die Entwickelung einer Literatur nach den Regeln der Dreifelderwirthschaft bestimmen, wie es Gervinus gethan, welcher den Rath ertheilt, nun die Poesie brach liegen zu lassen und die Politik zu bearbeiten. Die Ansicht eines Einzelnen kann hier, bei aller sonstigen Berechtigung und Befähigung, nicht maßgebend sein, indem sie durch den productiven Drang der Nation und durch thatsächliche Leistungen ihre schlagendste Widerlegung erhält.

Dem Literarhistoriker der Gegenwart bietet sich eine doppelte Betrachtungs- und Darstellungsweise dar: er kann epochenweise den Inhalt der geistigen Bewegungen zusammenfassen und weniger den Entwickelungsgang der einzelnen Autoren berücksichtigen, als ihr Eingreifen in die gesammte Entwickelung der Nation, das er stets in dem entscheidenden Zeitpunkte darstellt; oder er stellt die Entwickelung

der einzelnen bedeutsamen Autoren in den Vordergrund, mag sie auch verschiedene Richtungen umfassen, und weist nur auf den Zusammenfluß derselben in die allgemeinen geistigen Strömungen hin. Für die Literaturgeschichte der Vergangenheit ist der erste Standpunkt ohne Frage der richtige, weil dort umfangreiche Epochen eine in's Große gehende Charakteristik gestatten; doch die Gegenwart mißt ihre Epochen nur nach Decennien; die chronologischen Einschnitte sind hier ohne Wichtigkeit; die geistigen Richtungen gehen der Zeit nach meistens neben einander her und sondern sich nur nach ideellen Gesichtspunkten. Goethe lebte noch, nachdem die romantische Schule schon verblüht; Tieck ist noch ein Zeitgenosse der jungdeutschen Bestrebungen, der modernen Lyrik und des modernen Drama's gewesen. Mit wenigen Ausnahmen sind daher im vorliegenden Werke die bedeutenden Autoren wohl dort eingereiht, wo der Schwerpunkt ihres geistigen Wirkens zu suchen ist, aber dort auch in ihrem ganzen Entwickelungsgang, mag er auch in andere Richtungen übergreifen, behandelt worden. Ebenso sind die Uebergänge der einen Richtung in die andere weniger in chronologischer Reihenfolge, als nach ihrem begrifflichen Schwerpunkte aufgefaßt. Das Vorwiegen des kritischen Elements, das indeß von einer Verzettelung des Werkes in einzelne Kritiken wohl zu unterscheiden ist, läßt sich bei der eingehenden Darstellung einer kurzen und naheliegenden Epoche, welche große historische Perspectiven nicht gestattet, gewiß rechtfertigen, denn hier sind durch Tradition keine feststehenden Gesichtspunkte gegeben; es kommt darauf an, durch Analyse der einzelnen Autoren erst ihren geistigen Extract zu gewinnen und, was in ihnen verwandt und gemeinsam ist, zur Bezeichnung einer literarischen Richtung zusammenzustellen.

Die Eintheilung des Werks zeigt zunächst ein auffälliges räum-

liches Mißverhältniß zwischen den einzelnen Abtheilungen, indem die letzte, welche die moderne Richtung behandelt, nicht blos fast ein Drittheil des ersten Bandes, sondern auch den ganzen zweiten Band umfaßt. Dafür lassen sich gewichtige Entschuldigungsgründe anführen. Die ideelle Gliederung des Werks war durch die scharfen geistigen Einschnitte bestimmt, welche den Fortgang der deutschen Nationalliteratur in unserem Jahrhundert bedingte. Die Classiker schufen uns die künstlerische Form nach antikem Vorbild und mit humanem Geiste; die Romantiker zerstörten diese Form wieder, um die Phantasie von gegebenen Traditionen zu emancipiren und die Dichtung volksthümlich zu machen, verfielen aber dabei in eine chaotische Urpoesie und in die Abhängigkeit von nur scheinbar volksthümlichen, mittelalterlichen Ueberlieferungen. Ihr Streben, die Poesie mit dem Leben der Gegenwart zu vermitteln, wurde von der modernen Richtung wieder aufgenommen, welche gleichzeitig im Ringen nach künstlerischer Vollendung an unsere Classiker anknüpfte. Das Alterthum, das Mittelalter und die Neuzeit wurden so nach einander die geistigen Arsenale unserer Literatur, welche aber erst den wahrhaft volksthümlichen Boden fand, als sie dem Geiste ihres Jahrhunderts huldigte und ihn bei der Wahl der Stoffe und bei ihrer Auffassung zum entscheidenden Kriterium machte. Sie that damit nur dasselbe, was Homer und Sophokles, Dante, Calderon und Shakespeare gethan, und wodurch diese groß und unsterblich geworden. Unsere Classiker hatten dies Princip oft instinctiv erfaßt und ausgeführt, niemals als maßgebend anerkannt, sonst wären eine Achilleïs und eine Braut von Messina eine Unmöglichkeit gewesen. Die Romantiker ebensowenig — man denke an Heinrich von Ofterdingen und Kaiser Octavian. Die Anerkennung des Grundsatzes, daß die Poesie nicht experimentiren, sondern im Geiste ihres Jahr-

hunderts dichten solle, um echte Volksthümlichkeit und ewige Dauer zu gewinnen, schafft erst die moderne Poesie. Von der hellenischen Plastik überkommt sie die Klarheit der Form; von der romantischen Innerlichkeit die Blüthe des Gefühls; aber sie versöhnt beides auf dem neutralen Boden des rein Menschlichen, dessen Emancipation eben der Geist dieses Jahrhunderts ist. Sie kennt weder Homer's Olymp, noch Dante's Hölle und Paradies — sie stellt den Menschen auf seine eigenen Füße, und seine Kraft, seine Schönheit, seine Größe wird ideal ohne transcendente Beleuchtung. So wird die Humanität unserer Classiker zur schönsten Blüthe gezeitigt und das Streben der Romantiker, die Poesie überall im Leben zu suchen, zur Vollendung geführt. Die Vergangenheit wird nunmehr durch die Gegenwart bestimmt, nicht die Gegenwart durch die Vergangenheit, deren Duft sowenig zur Poesie gehört, wie der mystische Höhenrauch des Jenseits. Das nächste Leben der Gegenwart zu schildern, entadelt nicht mehr die Kunst; sie gipfelt in ihrem Geiste. Formelle Aneignungen und Nachbildungen bleiben ein Spiel des Dilettantismus; der echte moderne Geist bildet und durchdringt von selbst die moderne Form, mit Achtung vor dem ewigen Gesetze der Schönheit, aber ohne Anlehnung an fremde Muster.

So fällt nach den leitenden Ideeen dieses Werkes von selbst der Hauptaccent auf die moderne Poesie. Doch auch äußerliche Gründe lassen ihre ausgedehnte Behandlung begreifen. Unsere Classiker gehören in ihrer Entwicklung mehr dem vorigen Jahrhundert an; sie bilden nur den Ausgangspunkt unseres Werks. Die Exegese ihrer Schriften ist unerschöpflich bis zur Ermüdung, und nutzlos wär' es, das oft und gut Gesagte zu wiederholen. Uns kam es darauf an, die noch fortlebenden Resultate ihres Wirkens unter die Beleuchtung zu rücken, in welcher uns der Fortgang der Literatur erscheint,

und so vielleicht hin und wieder einen neuen Reflex auf ihre Bedeutung fallen zu lassen. Die Größe ihrer Verdienste wird allgemein mit solcher Ueberschwänglichkeit anerkannt, daß es uns, ohne die Pietät zu verleugnen, doch mehr darauf ankommen mußte, die Lücken in ihren Leistungen nachzuweisen, welche das Streben einer späteren Generation zu ermuthigen im Stande sind. Dasselbe gilt von der romantischen Poesie. Nach den Untersuchungen des graziösen Hermann Hettner, des scharfsinnigen Julian Schmidt, nach der fulminanten Polemik der deutschen Jahrbücher, nach den frivolen, aber schlagenden Lakonismen Heine's, welche die früheren Darlegungen eines so bedeutenden Literarhistorikers, wie Gervinus, und die vermittelnde Auffassung des geistvollen Rosenkranz ergänzen, ist das Gesammtbild der romantischen Schule so abgeschlossen, daß nur in einzelnen Erörterungen neue Gesichtspunkte geltend gemacht werden können. Anders verhält es sich mit der modernen Poesie. Hier konnte sich eine wesentlich neue Auffassung des Entwickelungsganges und der einzelnen Erscheinungen Bahn zu brechen suchen; hier mußte, da die Zahl der Vorgänger auf diesem Gebiete gering und ihre Richtung verschieden ist, das zerstreute Material gesammelt und gesichtet werden; hier waren die Fäden, die in die Vergangenheit zurückführen, mit denen zu verknüpfen, die in die Zukunft hinaus weisen. In der That herrscht auch hier die größte Ergiebigkeit an Talenten und Productionen, an neuen Gattungen und Bestrebungen, eine außerordentliche Rührigkeit und Lebendigkeit, eine allseitige Ausbreitung der Poesie über alle Gebiete des Lebens, so daß die Masse des Stoffes eine ebenso ausführliche Berücksichtigung wie sorgfältige Gliederung nöthig macht.

Daß auch die wissenschaftlichen Bestrebungen, besonders aber die Philosophie, mehr in den Vordergrund treten, als es in ähnlichen

Literaturwerken der Fall ist, mag seine Begründung in der Ansicht des Verfassers finden, daß der Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst, besonders zwischen Philosophie und Poesie, seit unserer classischen Epoche ein unzertrennbarer ist. Sowenig Schiller ohne Kant begriffen werden kann, sowenig ist es möglich, die moderne Poesie und ihre wesentlichen Gedankenhebel ohne Kenntniß des Hegelschen Systems und seiner Entwicklung zu verstehn. Während also für die Philosophie eine Rücksichtnahme auf die moderne Literaturgeschichte durchaus nothwendig ist, haben die andern Wissenschaften allerdings für sie eine eingeschränktere Bedeutung, obschon die Geschichtschreibung ohne Zweifel mit hereingezogen werden muß und in neuester Zeit selbst die Naturwissenschaften eine belletristische Färbung angenommen haben.

In Bezug auf das jüngste Decennium unserer Literatur wird man gewiß in Gruppirung und Auffassung eine große Verwandtschaft mit dem Geiste jener literarhistorischen Abhandlungen entdecken, welche die von Brockhaus herausgegebene „Gegenwart" enthält. Ich bekenne mich daher hiermit als den Verfasser jener Aufsätze über die moderne deutsche Philosophie und Poesie.

Wenn dies Werk dazu dient, der geistigen Entwickelung unserer Nation in diesem Jahrhundert einen rühmlichen Denkstein zu setzen, der aber nicht, wie Viele wollen, ein Grabstein ist; wenn es dazu dient, herrschende Vorurtheile durch Thatsachen zu widerlegen, das Interesse der Gebildeten, das sich an einzelnen Erscheinungen zersplittert, auf die Gesammtheit unseres literarischen Lebens und ihre Bedeutung hinzulenken und dem Stolze der Nation auf ihre geistigen Schätze, der sich mehr an die Vergangenheit wendet, auch für die Gegenwart einen sichern Halt zu bieten: so ist sein Zweck vollkommen erreicht, um so mehr, wenn dies Buch künftigen Literarhistorikern

eine willkommene Vorarbeit sein sollte. Mag der Verfasser in einzelnen Urtheilen geirrt haben, er weiß, daß persönliche Zuneigung oder Abneigung nicht seine Feder führten, sondern nur der Ernst der Ueberzeugung und die Begeisterung für das nimmer alternde geistige Leben seiner Nation.

Breslau, im Dezember 1854.

Rudolph Gottschall.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Die nöthig gewordene zweite Auflage meiner „Nationalliteratur" beweist wohl zur Genüge, daß es auch der weniger mürrischen und hoffnungslosen Betrachtung der modernen Poesie nicht an einem theilnehmenden Publikum fehlt. Wenn Julian Schmidt in jeder „Vorrede" zu einer neuen Auflage triumphirend auf den Sieg seiner Ueberzeugungen hinweist: so will ich nicht in den gleichen Fehler verfallen, da ich recht wohl weiß, daß die Zahl der Leser eines Buches noch nicht die Zahl der Glaubensgenossen des Verfassers bestimmt und überhaupt von der wechselnden Mode und von mancherlei Zufälligkeiten abhängig ist. Ich will nur in bescheidenem Maße sein Argument auch zu Gunsten meines Werkes in Anwendung bringen und in den Sympathieen des Publikums einen hinlänglichen Beweis finden, daß auch eine den modernen Bestrebungen wohlwollende und dabei nicht dem nackten Realismus huldigende Darstellungsweise der neuen Literatur keineswegs nur aus einer Laune des Verfassers hervorgeht, sondern aus einer Nöthigung der Zeit, als der Ausdruck einer weitverbreiteten Ueberzeugung.

Man hat es oft ausgesprochen, daß die vorliegende Literaturgeschichte nur eine Gegenschrift gegen das Werk Julian Schmidt's sei. Wenn indeß auch die Julian Schmidt'sche Literaturgeschichte einige Zeit früher erschien, als die meinige: so sind doch meine Abhandlungen über moderne Lyrik, Drama, Roman und Philosophie in der „Gegenwart," welche die Grundlage meines zweiten Bandes bilden, dem Julian Schmidt'schen Werke vorausgegangen. So muß ich den „polemischen" Ursprung, den man bei diesem Werke voraussetzt, entschieden in Abrede stellen.

Dagegen ist es zweifellos, daß ich in vielen Punkten eine vollkommen entgegengesetzte Ansicht vertrete, als der Herausgeber der „Grenzboten," und daß auch meine Behandlungsweise des gemeinsamen Stoffes eine ganz verschiedene ist. Der Gegensatz ist kein Gegensatz politischer oder religiöser Ueberzeugungen. Die Voraussetzungen unserer Bildung sind ziemlich dieselben; wir haben Beide die Schule der neuern Philosophie durchgemacht und in der Stadt der „reinen Vernunft" in Karl Rosenkranz einen gemeinsamen Lehrer gehabt.

Doch Julian Schmidt steht auf einem Standpunkte, welcher eine wahrhaft förderliche Entwickelung unserer Zeit nur auf dem Gebiete der Politik und der historischen Wissenschaften anerkennen will, in der modernen Poesie aber Nichts erblickt, als Nachklänge der romantischen Verirrungen. Hat er neuerdings die Strenge dieser Anschauungen zu Gunsten einer bestimmten Richtung und einiger Autoren, wie Freytag, Auerbach, Ludwig ermäßigt, so sind diese Ausnahmen für die ästhetische Anschauungsweise Schmidt's nicht minder charakteristisch, als die Regel.

Die Maßstäbe, die Julian Schmidt bei der Beurtheilung der Dichter anlegt, sind selten „ästhetischer" Art, sondern meistens aus der

Rüstkammer sittlicher Ueberzeugungen genommen. So gewiß auch die ästhetische Kritik die sittliche Halbheit und Haltungslosigkeit, das Krankhafte der literarischen Erscheinungen, besonders wo es in tieferem Zusammenhang mit Kultur-Richtungen der Gegenwart steht, nicht verschweigen darf: so gewiß kann sie poetische Größen nicht blos mit diesem Maßstabe messen, sondern muß vor Allem ein Organ haben für die Bedeutung des dichterischen Talentes. Gerade der Literarhistoriker der Gegenwart muß die feinste Empfindung für das Intensive der dichterischen Kraft an den Tag legen — — denn es gehört mit zu seinen Pflichten, das Bedeutende hervorzuheben aus der Alles verstürmenden Fluth der massenhaften Production. Dazu genügen aber keinerlei fertige Maßstäbe; dazu gehört ein Tact des „Anempfindens," eine Feinheit des Herausfühlens, die ebenso wie das dichterische Talent eine angeborne ästhetische Anlage ist.

Es ist leicht, die scharfsinnige Analyse anerkannter Meisterwerke zu schreiben, den Genius in Goethe und Schiller anzuerkennen, seit alle Welt ihn anerkannt, die Größe Shakespeare's zu beweisen, seitdem sein Monument in der Westminster-Abtei steht! Dem fertigen Ruhme gegenüber ist der Kritik von Hause aus der feste Standpunkt gegeben, und selbst, wenn sie dies oder jenes Blatt aus dem Lorbeerkranze zu reißen wagt: sie vergißt doch nie, daß sie einen Lorbeerkranz in der Hand hält! Ganz anders verhält es sich mit dem „werdenden" Ruhm. Die Herausgabe der zahlreichen Correspondenzen unserer Classiker, die genauesten Einzelforschungen über ihre geistige Entwickelung und ihre Lebensschicksale in den verschiedensten Zeiträumen, die Zusammenstellung der Beurtheilungen, denen ihre Werke von Seiten der Zeitgenossen ausgesetzt waren, lassen uns auch bei ihnen einen Blick thun in das Werden und Wachsen, in die Schwankungen und Verdunklungen ihres Ruhmes. Es gab eine Zeit, wo selbst die lite-

rarischen Großmeister Weimars in Schiller nicht viel mehr erblickten, als den Geistesgenossen eines Lenz und Klinger und anderer halb barbarischen Stürmer und Dränger; es gab eine Zeit, wo selbst Goethe's frisch emporgewachsener Ruhm sich nicht zu bewähren schien und die ganze Nation an ihm irre wurde. Und gar Shakespeare, ein beliebter Bühnenschriftsteller Altenglands, beliebt wie Beaumont und Fletcher, wie Massinger und Webster — — wie rasch vergessen war er nach seinem Tode, wie wurden seine Werke erst ein halbes Jahrhundert später aus dem Schutte herausgegraben! Nun nehme man z. B. an, ein Zeitgenosse Shakespeare's habe eine Literaturgeschichte seiner Zeit verfaßt! Wie mangelhaft würde sie uns erscheinen, wenn die Größe dieses Dramatikers dem Kritiker entgangen wäre, wenn er ihn in eine und dieselbe Linie mit Beaumont und Fletcher, ja vielleicht unter dieselben gestellt und die Werke des Schauspielers und Schauspieldirektors vielleicht nur beiläufig behandelt hätte, während er den Dramen des gelehrten Ben Jonson die ausführlichsten Commentare gewidmet! Und man darf mit Sicherheit annehmen, daß ein blos gelehrter und scharfsinniger Kritiker, ohne Phantasie und Schwung, ohne eine in der Seele nachzitternde Fiber, welche geheimnißvoll von den Schwingungen des Genius berührt wird, in seiner Schätzung so fehlgegriffen hätte! Ein Dutzend unkorrekter Bilder würde ihm genügt haben, Shakespeare vielleicht nur als einen Volksschriftsteller, als einen wüsten, phantastisch verworrenen Kopf, dem die Grundgesetze der ästhetischen Bildung fremd sind, mit flüchtiger Erwähnung abzufertigen.

So sehr wir die Bildung, den Scharfsinn und die Ehrlichkeit Julian Schmidt's anerkennen — — so sehr bezweifeln wir, daß es ihm gelungen wäre, einen Shakespeare und Schiller von einer Menge Gleichstrebender zu unterscheiden. Denn mit der productiven

Kraft fehlt ihm nicht nur das Maß derselben bei Andern, das Talent hat auch seine „unwägbaren" und „unmeßbaren" Geheimnisse, deren ganzer Zauber nur von seelisch verwandten Gemüthern empfunden wird.

Das Anlegen eines blos sittlichen Maßstabes führt aber nothwendig dazu, Goethe und Kotzebue durchweg in eine Linie zu stellen. Daß aber auch Julian Schmidt mit seinen Maßstäben nicht viel weiter kommt, das beweist seine ungerechte und verkehrte Beurtheilung Gutzkow's, dem er ebenfalls seine Stelle neben Kotzebue anweist.

So unabhängig sich Julian Schmidt von persönlichen Einflüssen halten mag: so wenig gelingt es ihm, von vorgefaßten Meinungen abzugehn. Im Gegentheil reizt ihn der Widerspruch, dieselben mit unglaublicher Zähigkeit festzuhalten und bis in ihre äußersten Consequenzen zu verfolgen. Selbst wo er im Recht ist, verliert er so das rechte Maß und beweist damit, daß der einseitige Verstand denselben Verirrungen ausgesetzt ist, zu denen extreme Richtungen der Phantasie zu verführen pflegen.

Der Literarhistoriker der Gegenwart befindet sich in der Mitte einer großen Menge literarischer Strömungen und geistiger Tendenzen, nach denen er die Schriftsteller zu gruppiren geneigt sein wird. Viele dieser Richtungen sind indeß noch nicht zum Abschluß gelangt; andere verschwinden zeitweise und kehren wieder, wie unter der Erde durch unterirdische Höhlen fortfluthende Ströme. Die historischen Bedingungen, die socialen Zusammenhänge dieser Richtungen zu erfassen, soweit es dem Zeitgenossen möglich, ist gewiß des Literarhistorikers Pflicht; aber er ist dabei großen Irrthümern ausgesetzt, und wenn auf irgend einem Felde diese Art pragmatischer Geschichtschreibung mit unüberwindlichen Schwierigkeiten verknüpft ist, so ist dies

bei der Literaturgeschichte der Gegenwart der Fall. Julian Schmidt hat vorzugsweise die allgemeine geistige Entwickelung im Auge und sucht die einzelne dichterische Erscheinung unter ihren Gesichtspunkt zu rücken. In der Poesie handelt es sich aber mehr um die Entwickelung des einzelnen Dichters, der, so abhängig er von Richtungen der Zeit sein mag, doch ebenso seinen eigenen Schwerpunkt hat. Das dichterische Talent ist einzig — und wenn je die Stirner'sche Theorie des Einzigen und seines Eigenthums eine berechtigte Anwendung findet: so ist es auf dem Gebiete der Kunst. Das Eigenthum des Genies wird zum Eigenthum des Jahrhunderts! Das Genie giebt seiner Zeit mehr, als es von ihr empfängt — und seine Entwickelungsgeschichte ist von ebenso hoher Bedeutung, wie die Entwickelungsgeschichte der Zeit. Dies ist in größerem oder geringerem Maße auch bei den Talenten der Fall. Während in der Wissenschaft jeder Gelehrte nur einen Stein zum Ausbau des Ganzen hinzuträgt, fängt in der Kunst jedes Talent gleichsam von vorne an und stellt in sich selbst die ganze Kunst dar. Ebenso tritt das Dichtwerk, wie jedes einzelne Kunstwerk, als ein Ganzes vor uns hin, das, losgelöst von allen Beziehungen der übrigen Welt, selbst eine fertige Welt, sein A und O, sein Anfang und Ende ist. In der That machen wir nun Julian Schmidt den Vorwurf, daß er mit zu großer Vorliebe eine Betrachtungsweise, welche den Entwickelungsgang der Wissenschaft angemessen darzustellen vermag, auf das Gebiet der Dichtkunst übertragen, daß die einzelne poetische Persönlichkeit und ihre Entwickelung ihm zu wenig gilt. Was bei dieser Methode seine allgemeinen Kapitel und diejenigen, welche wissenschaftliche Stoffe behandeln, gewinnen, das verliert wieder seine Darstellung der poetischen Gebiete und besonders die Charakteristik der einzelnen Dichter.

Kein Poet von Bedeutung, der nicht eine reiche Entwickelung

durchgemacht hätte, der sich nicht im Laufe seines Lebens an verschiedenartigen Richtungen betheiligt hätte! Wer Literaturgeschichte nur nach Tendenzen schreibt, der wird sich schon durch seine Methode gezwungen sehen, den Dichter bei dieser oder jener Richtung ausschließlich unterzubringen und seine andere Entwickelung zu ignoriren. Er wird, was auch das Bequemste ist, ein einzelnes Werk herausgreifen, welches sich für seine Zwecke geeignet zeigt, ihm die betreffende Signatur aufkleben und alle übrigen Werke des Autors mit Stillschweigen übergehn. Der Dichter wird nicht um seiner selbst willen beurtheilt, sondern nur als Glied einer Entwickelungskette, in die er oft ganz willkürlich eingereiht wird. Dies ist eine Verfahrungsweise, deren sich Julian Schmidt mehrfach, selbst bei namhaften Schriftstellern schuldig gemacht hat!

Wo er sich aber auf die Charakteristik der einzelnen Werke einläßt, da mögen wir seinem Scharfsinn im Nachweise des Fehlerhaften und aller Verstöße gegen den gesunden Menschenverstand, gegen den Canon eines Gottsched und Nicolai, Gerechtigkeit widerfahren lassen, ohne zu verkennen, daß dieser Scharfsinn auch bei anerkannten Meisterwerken den größten Spielraum und in seiner blos zersetzenden Thätigkeit keinen Maßstab für die Sonderung des Bedeutenden und Unbedeutenden findet. Im Einzelnen aber ist die Art und Weise, wie z. B. Julian Schmidt die poetischen Bilder zerpflückt, ein müßiges Spiel des Scharfsinns, der sich hier in den ausgetretenen Gleisen einer veralteten Magisterweisheit bewegt, gegen deren Theorieen alle großen Dichter nachweisbar fortwährend gesündigt haben und alle kleinen natürlich noch sündigen und sündigen werden, so lang' es Poesie auf Erden giebt. Ich glaube statt jeder weiteren Ausführung auf die Abschnitte meiner „Poetik" verweisen zu können, in denen ich die Lehre von den Bildern und Figuren zum ersten Male wieder einer

gründlichen Revision unterzogen und in Einklang gesetzt mit der Praxis aller großen Dichter, gegen welche sich zu allen Zeiten nur die Selbstgefälligkeit einer kleinlichen Regelmacherei aufgelehnt hat, die mit ihren rothen Correcturen und Randglossen die Werke des Genius in Schülerhefte verwandelt, um selbst eine lehrmeisterliche Würde zu behaupten.

Wenn ich selbst nun die Scylla der Julian Schmidt'schen Kritik glücklich erkannt und wohl auch vermieden habe, so will ich damit nicht behaupten, der entgegenstehenden Charybdis entgangen zu sein. Ich gebe zu, hin und wieder mit zu warmer Begeisterung dem frischen Streben der modernen Production gefolgt, dies oder jenes poetische Charakterbild mit zu glänzenden Farben ausgemalt zu haben. Doch einer so weitverbreiteten Mißstimmung gegenüber, wie sie die beharrliche Leugnung der dichterischen Schöpfungskraft unserer Zeit hervorgerufen, glaubte ich kein zu geringes Gewicht in die andere Wagschale werfen zu dürfen.

Dennoch habe ich, besonders in den Zusätzen der neuen Ausgabe, mich vielen Erscheinungen gegenüber minder anerkennend und mehr ablehnend verhalten, während umgekehrt Julian Schmidt hier und dort wärmer, anerkennender, ja selbst begeistert auftritt. So könnte es scheinen, als müßten wir uns auf halbem Wege begegnen, und der Gegensatz unserer Auffassung mehr und mehr verlöschen. Dieser Schein ist aber trüglich; denn gerade hierin tritt ein neuer Differenzpunkt hervor. Die Werke, welche die Bewunderung jenes kalten Kritikers erweckten, in denen er einen Fortschritt zum Bessern, ja die Keime einer gesunden Zukunft begrüßt, gegenüber allen Poesieen, die er auf immerdar in das Reich der Schatten hinabgeschickt zu haben glaubt, gegenüber all' den Ungethümen des verwilderten Parnasses, die seine kritische Herkuleskeule erlegt hat,

scheinen uns weder an ursprünglicher Dichterkraft, noch in Bezug auf ihre ganze Richtung manchen, vielleicht minder erfolglosen Schöpfungen der vorigen Jahrzehnte ebenbürtig zu sein. Wir können daher in das εὕρηκα jenes Kritikers nicht mit einstimmen, der vor dem Entdecker Pythagoras noch das voraus hat, daß er den himmlischen Mächten keine Hekatomben mehr zu schlachten braucht, da er schon vorher diese blutige Arbeit unter dem poetischen Opfervieh der Deutschen hinlänglich verrichtet hat. Alle diese gepriesenen Werke gehören einer Richtung an, die man mit dem Stichworte „realistisch" bezeichnet. Wir wissen recht wohl, daß der Realismus wie der Idealismus als einseitige Principien zu ohnmächtig sind, ein ganzes Kunstwerk zu erzeugen, und daß sie beide bei jeder dichterischen Schöpfung thätig sind. Dennoch giebt das Ueberwiegen des einen oder des andern gewiß einen vollgültigen Unterscheidungsgrund; denn es ist keinesweges gleichgültig, ob ich von innen heraus auf die Welt wirke oder die Welt von außen auf mich wirken lasse. Der Realismus räumt den Dingen außer uns in der Kunst das höchste Recht ein; er verfällt dabei in die Plattheit, sie zur Unzeit ausführlich zu schildern; er findet selbst bei geschichtlichen Bewegungen das Aeußerliche vor Allem darstellenswerth, wie z. B. in „Soll und Haben" die polnische Revolution in Preußen nur nach den Aeußerlichkeiten des Kampfes, der Erscheinung der Führer u. s. w. geschildert wird. Das Höchste, wozu es der Realismus bringen kann, ist das Genrebild, welches an seiner Stelle vollkommen berechtigt, aber, wo es den geschichtlichen Geist vertreten und darstellen soll, einseitig und ungenügend ist. Die Romane von Auerbach, Freytag und Ludwig enthalten die vortrefflichsten Genrebilder, aber auch nicht viel mehr als dies; und die Kritik der Grenzboten, welche in ihnen poetische Musterschöpfungen findet, ist trotz aller weithergeholten

Principienweisheit nur eine Verherrlichung der poetischen Genremalerei!

Und wie wohl muß sich ein nüchterner Kritiker gerade auf diesem Gebiete fühlen! Da ist kein Schwung, keine Begeisterung, keine Phantasterei; da fehlen alle unklaren und verworrenen Elemente; da sind alle Auswüchse des Gedankens und der Empfindung eine Unmöglichkeit; da ist für jede Ausschreitung der Helden die Correctur der bürgerlichen Moral gleich bei der Hand, und die Handlung selbst entwickelt sich nach dem Schema des gesunden Menschenverstandes und seiner einfachsten Voraussetzungen! Wie behaglich, wenn die Poesie nirgends den Gesichtskreis der Kritik überschreitet, an die Phantasie des Kritikers keine ungewohnten Zumuthungen stellt und nur das Nächste, das er bei seinen Spaziergängen beobachten kann, die Geheimnisse des Materialwaarenladens, die technischen Kunstgriffe des Handwerkes, die Interessen der Nationalökonomie, des Handels, der Industrie und des Ackerbaues, in ein dichterisches Gewand kleidet! Wie vereinigt sich hier das Nützliche mit dem Angenehmen! Jean Paul'sche Helden wären vielleicht der Aussicht wegen auf einen Thurm geklettert, um sich an dem landschaftlichen Panorama zu erquicken; die Helden der neuen Romane klettern auf die Thürme, um auf ihren Dächern die Schiefern festzunageln! Wieviel praktischer ist doch diese neuere Poesie geworden!

Wenn auch Novalis einen Goethe in seinen Werken: „einfach, nett, bequem und dauerhaft" fand und den „Wilhelm Meister" im höchsten Grade prosaisch: so liegt doch diese Entwickelung unserer Poesie nach der nationalökonomischen Seite hin gänzlich außerhalb der Richtung, die unsere classischen Dichter eingeschlagen! Wir können die echten Nachfolger unserer Classiker nur in unseren besten Lyrikern, in Dramatikern wie Hebbel und Gutzkow und in Romanschriftstellern

finden, welche noch so anachronistisch sind, „Ideeen“ zu haben. Ueber diese üble Angewohnheit denkt unsere neue Kritik und die mit ihr associirte Poesie ähnlich wie im Buche Le Grand von Heine's „Reisebildern“ der Schneider, der seine „Ideeen“ in einen neuen Rock legt! Technisch und praktisch ——— das ist die Hauptsache! Schnitt und Façon — fügen die Akademiker hinzu, die sich an Goethe anzulehnen glauben, wenn sie die Krystallklarheit Goethe'scher Form glücklich nachahmen und gänzlich vergessen, daß Goethe selbst sich keineswegs so gleichgültig gegen den Gehalt verhalten, sondern ihn für die Seele der Dichtkunst erklärt hat. Auch für die Akademiker hat Julian Schmidt Worte der Anerkennung, während er von den gesunden Dichtungen der Realisten eine Epoche der Wiedergeburt datirt und ein liebenswürdiges Werk, wie Freytag's „Soll und Haben,“ das in seiner Harmlosigkeit gar nicht mit so übermäßigen Prätensionen auftritt, mit einer Ueberschwänglichkeit zu den Wolken erhebt, die mit seiner scharfen und zum Theil geringschätzigen Kritik anderer Dichtwerke von Bedeutung in einem auffallenden Widerspruch steht. Das Bedürfniß, sich einmal auszuloben, macht dem Herzen des tadelsüchtigen Kritikers alle Ehre, nicht weniger die loyale Wärme freundschaftlicher Gesinnung, die uns an seiner anscheinend unnahbaren Kritik auch eine echt menschliche Seite enthüllt.

Gegenüber der realistischen und akademischen Richtung, deren Vorkämpfer Julian Schmidt ist, halten wir an der idealistischen Poesie fest, in deren Fortentwickelung wir die Fortentwickelung unserer classischen Literatur zu einer neuclassischen Epoche begrüßen. Nicht die Aeußerlichkeit der Welt und des Lebens zu erfassen, ward dem Dichter sein Talent verliehen, sondern von innen heraus eine neue Welt zu schaffen. Mit jedem Genie wird eine neue Welt geboren. Wir können nicht mit denen rechten, welche dies nur für Phrase hal-

ten! Für uns liegt darin das Geheimniß der Poesie und ihr Legitimation! Wem die ursprüngliche Kraft der Weltanschauung fehlt, die allein das Recht giebt, der Welt etwas wahrhaft Neues zu sagen und zugleich dem Styl jenes *einzige* Gepräge aufdrückt, welches der Sprache das Gesetz diktirt und in seiner Einzigkeit den Fluß der Zeiten überdauert: der wird mit allen wohlmeinenden und geschickten Productionen, so beifällig sie aufgenommen, so hoch sie gepriesen werden mögen, keine hervorragende Stelle in der Entwickelung unserer Literatur einnehmen.

Doch nur eine *Poesie*, die sich mit den höchsten Fragen der Menschheit, mit den bedeutendsten Kämpfen des Geistes, mit den tiefsten Empfindungen des Herzens beschäftigt, die ihren Ausgang nimmt aus jenen Heiligthümern, in denen seit den ehrwürdigen Zeiten der Urwelt der Quell aller großen Dichtung entsprang, wird diese Weihe dichterischer Ursprünglichkeit sich wahren. Nur an den großen Aufgaben der Menschheit, nur an den ewigen Räthseln des Lebens wächst auch die Dichtkunst zu wahrer Größe. Doch freilich, Dichter*größe* steht nicht im Canon dieser neuen Weisheit, welche den Markt des Tages beherrscht! Und doch waren Schiller und Goethe größer durch den Kern ihres Wollens, Denkens und Empfindens, durch die innere Energie des Geistes und Gemüthes, als durch das, was sie schufen — — und über all' die nachweisbaren künstlerischen Mängel ihrer Hauptwerke triumphirt ja gerade die ursprüngliche Bedeutung ihrer dichterischen Persönlichkeit. Tadellos mögen die lackirten Waaren sein, die der Dilettantismus auf den Markt bringt — und doch — wer wollte sie mit den Werken des Genius vergleichen, so gerecht der Tadel sein mag, der sie trifft?

Die Poesie aber, für welche ich in die Schranken trete, zeichnet

sich durch den Schwung und die Tiefe der Gedanken, durch den Glanz und die Macht des Ausdrucks, durch den unerschöpflichen Reichthum der Phantasie, durch den hinreißenden Zauber der Begeisterung aus! Wir müßten ja vergessen, was wir an allen großen Meistern schätzen, wenn wir die nüchterne Correctheit und Klarheit oder den oberflächlichen Humor bewundern sollten, durch den sich die literarische, dem Geschmacke der Menge bequeme Mittelmäßigkeit hervorthut, die nicht einmal in der Beherrschung einer echt künstlerischen Form oder in der Schöpfung einer neuen sich bewährt! Wenn so die Maßstäbe weit verschieden sind, die Julian Schmidt und ich an die Dichter anlegen: so treffen wir in der Anerkennung des modernen Princips und in Folge dessen in Beurtheilung der Romantiker und in mehreren andern Punkten zusammen. Ich habe sowohl in meiner „Poetik" als in der „Nationalliteratur" den Begriff des Modernen, wie ich ihn fasse, eingehend entwickelt und kann hier nur wiederholen, daß ich die Behandlung alles nur antiquarisch Interessirenden, aller abgethanen Fragen der Menschheit, alles Historischen, dem die unmittelbare Beziehung zur Gegenwart fehlt, das keinen Nerv unserer Zeit elektrisirt, verwerfe und vom Dichter verlange, daß er den Genius seiner Zeit in seinen Werken erfaßt und wiederspiegelt! Darunter versteh' ich aber nicht ihre Aeußerlichkeit, wie es Julian Schmidt zu verstehen scheint, sondern den tiefern Grund ihrer geistigen Bewegungen.

Julian Schmidt's Verdienste in Bezug auf Entwickelung der wissenschaftlichen Richtungen, besonders der philologischen und historischen, erkenne ich ebenso bereitwillig an, wie die Klarheit und Bestimmtheit seiner Darstellungsweise. In der Geschichte der modernen Philosophie hat er sich indeß nach meiner Ansicht zu ausschließlich mit der Hegel'schen und Schelling'schen Schule beschäftigt und so

bedeutende Denker wie Herbart, Krause, Schopenhauer u. A. mit Unrecht kaum erwähnt.

Dem Beispiele Julian Schmidt's zu folgen und die Geschichte unserer classischen Literatur in ausführlicher Darstellung, in das vorige Jahrhundert zurückgreifend, mit in den Kreis meines Werkes zu ziehen: das entsprach nicht den Intentionen, die ich im Auge hatte. Ich halte daran fest, daß die literarische Entwickelung unserer Classiker dem vorigen Jahrhundert angehört, und daß ich ihre Werke nur als Ausgangspunkt der neuern Bestrebungen kritisch zu berücksichtigen habe. Das Bild dessen, was Schiller und Goethe für uns sind, glaubte ich entwerfen, nicht darlegen zu müssen, wie sie es geworden. Wenn ich dennoch einen neuen Abschnitt über den Musenhof zu Weimar am Anfange dieses Jahrhunderts hinzugefügt, so bestimmte mich dazu die Ueberzeugung, daß von den Vorwürfen, welche mein Werk getroffen, derjenige der gerechteste sei, der eine genügende Abspiegelung des kulturgeschichtlichen Elementes darin vermißt. Wie ich nun später der Darstellung desselben mehrere selbstständige Kapitel gewidmet und über das Verhältniß der Literatur zum Publikum, der dramatischen Dichtkunst zur Bühne, der Naturwissenschaften zur materialistischen Weltanschauung, der Geschichtschreibung zur Publicistik neue Abschnitte dieser Literaturgeschichte beigefügt: so glaubte ich auch durch ein Bild des Weimarschen Musenhofes ein Kulturgemälde unserer classischen Epoche geben zu müssen, natürlich nur in einer kurzen Skizze, da sich durch das Zusammenhäufen der classischen Reliquien, durch die unendlichen Brief- und Tagebuchblättersammlungen eine Masse des Materials aufgespeichert hat, das im Einzelnen oft ebenso unerquicklich, wie für die selbstständigen Bestrebungen und Interessen der gegenwärtigen Literatur hemmend und bedrohlich ist.

Abgesehn von den wesentlichen Zusätzen, welche die neue Auflage durch die kulturgeschichtlichen Abschnitte erhalten, habe ich sowohl die Entwickelung der einzelnen, lebenden Dichter bis in die neueste Zeit verfolgt, als auch neuauftauchende Talente, wie z. B. Brachvogel u. A. mit in den Kreis meiner Betrachtungen gezogen. Daß ich dabei minder Bedeutendes ganz gestrichen, Bestrebungen, deren Verlauf nicht den Anfängen entsprach, Namen, deren Klang sich als ein ephemerer bewiesen, hat im Ganzen meinem Streben nach Vollständigkeit keinen Eintrag gethan, auch nicht in Bezug auf die einzelnen Werke der Autoren, da ich an Julian Schmidt's Beispiel gesehn, zu welchen Ungerechtigkeiten das Herausgreifen dieser oder jener Production verführt, wenn dabei der Entwickelungsgang des Dichters, wie er sich in seinen andern Werken ausprägt, ignorirt wird.

Die Eintheilung in drei Bände erschien mir auch, abgesehn von den neuen Zusätzen, wünschenswerth. Der erste Band enthält die classische und romantische Literatur; der zweite die jungdeutsche Epoche mit ihrer politischen und socialen Gährung, welcher sich ungezwungen ein Kulturgemälde der neuern Zeit und eine Darstellung der wissenschaftlichen Entwickelungen anreiht, die bestimmend auf sie wirkten. Nach der Darlegung der kulturgeschichtlichen Voraussetzungen und der Einflüsse der Wissenschaft bringt dann der dritte Band in ausführlicher Darstellung ein Gemälde der modernen Lyrik, des modernen Drama's und Romans und ihrer Hauptvertreter.

So möge denn das Werk in seiner neuen Gestalt sich die dauernde und hoffentlich wachsende Theilnahme aller derjenigen erwerben, welche die Talente der Gegenwart achten, an eine freudige Fortentwickelung unserer Literatur glauben und der Dichtkunst höhere Aufgaben stellen, als das Kopiren der Wirklichkeit und die stylistische

Studie. Hoffentlich ist das deutsche Volk jetzt bald des „trockenen Tones satt," der in Kritik und Poesie in jüngster Zeit eine allzu große Rolle spielte — sonst mögen wir die Denkmäler unserer großen Dichter wieder zertrümmern und den „unsterblichen" Magistern von Leipzig und Berlin, den Gottsched's und Nicolai's, solide Ehrensäulen errichten!

Breslau, im September 1860.

Rudolph Gottschall.

Erster Theil.

Die Classiker.

Erster Abschnitt.

Rückblick auf das achtzehnte Jahrhundert.

Klopstock — Wieland — Herder — Lessing.

Die Geschichte der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts wurde von jenen Gegensätzen bewegt, welche noch im neunzehnten, wenn auch wesentlich modificirt und bereichert, die Träger der geistigen Entwickelung sind. Im Staatsleben kämpfte der revolutionaire Drang mit der festen Anhänglichkeit an das Bestehende; auf dem Gebiete der Religion die Aufklärung und Freigeisterei mit der Orthodoxie und pietistischen Phantasterei; auf sittlichem Gebiete die leichtfertige Grazie mit dem streng sittlichen Ernst. Die Vereinigung aller dieser Elemente in den verschiedensten und unberechenbaren Mischungen bildet die geistigen Grundlagen der hervorragenden literarischen Schöpfungen des achtzehnten Jahrhunderts. Der Pietismus ging Hand in Hand mit der Frivolität; die Wüstheit des revolutionairen Sturms und Drangs mit einer starren, auf ihre Ideale trotzenden Sittlichkeit. Dasselbe Schwanken, wie in den Richtungen, zeigte sich bei den Einzelnen: der unvermittelte Uebergang aus einem Extrem in das andere, wie bei Wieland; das sanguinische Erfassen und cholerische Verwerfen desselben geschichtlichen Ereignisses, wie bei Klopstock. Alles weist darauf hin, daß das achtzehnte Jahrhundert sich in Deutschland noch durch eine

Naivetät in Erfassung kämpfender Ideen auszeichnete, die allen Zeiten eigenthümlich ist, in denen der Gedanke sich nur auf seinem eigenen Gebiete bewegt, ohne gestaltend in Staats- und Lebensverhältnisse hinüberzuwirken, während dasselbe Jahrhundert in Frankreich die Erbitterung, die Wuth, die vernichtende Gewalt der Ideen, die sich in Institutionen zu verkörpern und gegebene Verhältnisse umzuformen suchen, in der blutigsten Weise zur Geltung brachte. Daher ist die Thatsache erklärlich, daß sich die deutschen Gedankenrevolutionaire, vor allem Schiller und Klopstock, voll Abscheu und Schrecken von jenen Thaten der Gewaltsamkeit abwendeten, mit denen die französischen Staatsmänner ihre Ideen zu verwirklichen suchten. Wenn Schiller sagt:

> Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
> Doch hart im Raume stoßen sich die Dinge,

so spricht er damit den Hauptgegensatz zwischen der deutschen und französischen Freiheitsbewegung des vorigen Jahrhunderts aus und macht es begreiflich, daß in deutschen Geistern oft das scheinbar Unverträglichste leicht und harmlos bei einander wohnte, während sich in Frankreich das anscheinend Verwandte bis zur Vernichtung befehdete. Eine solche Epoche nun mit ihrer „Ideendämmerung" scheint sowenig abgeschlossen, in ihrer Gährung, in ihren wechselnden Strömungen so unfertig und dem Gedeihen einer wahrhaft classischen Poesie so ungünstig, daß es in der That Staunen erregen muß, unsere Literatur in ihr so rasch, so glanzvoll in großartigen Leistungen aufblühen zu sehen, wenn es gleich der Geschichte vorgreifen hieße, hier ihren absoluten Höhepunkt für alle Zeiten oder auch nur für die nächsten zwei Jahrhunderte festsetzen zu wollen. Denn so mächtig der schöpferische Drang der Zeit und so bedeutend die genialen Kräfte waren, die in ihren Schöpfungen gesetzgeberisch auftraten: so wurden sie doch vielfach gerade durch die Unreife ihrer Zeit gelähmt, zu Studien und Versuchen aller Art hingerissen, so daß neben dem Bedeutenden sich in ihren Werken viel Unbedeutendes mit einschlich, neben dem, was Wurzel schlug in origineller Schöpferkraft, viel Haltloses, Zufälliges, Gelegentliches. Der Literarhistoriker des

neunzehnten Jahrhunderts hat schon das Recht, im achtzehnten Vergängliches und Bleibendes zu sondern, und wenn nur dem Letzteren das Prädikat: „classisch“ gebührt, so dürften sich die Reihen unserer classischen Werke wesentlich lichten. Vieles, was in unseren Schulen noch verherrlicht wird, ist von der fortschreitenden Zeit in den Hintergrund gedrängt worden, indem es wohl als Element der Bildung und Entwickelung für den Einzelnen denselben fördernden Einfluß haben kann, den es auf unsere frühere Literatur ausgeübt, aber doch jener unmittelbaren Wirkung verlustig geht, die den vollendeten Werken des Genius für alle Zeiten beiwohnt. So können unsere fragmentarischen Genies: Klopstock, Wieland und Herder, nicht mit Schiller und Goethe in gleicher Reihe stehen. Ihre Namen wird die Geschichte mit Achtung nennen, aber ihre Werke werden sich der Vergessenheit, der sie jetzt schon zum Theil anheimgefallen sind, nicht lange mehr entziehen können. Von Klopstock und Wieland führen nur noch wenige Fäden in unsere Gegenwart hinüber. Sie sind durch Schiller und Goethe in den Schatten gestellt worden, zwei Dichter, welche den gleichen Gegensatz, der zwischen jenen herrscht, in viel tieferer und vollkommenerer Weise ausdrückten. Klopstock's kraftvollen sittlichen Schwung erlöste Schiller von seiner stammelnden Begeisterung zu einer melodisch-verklärten, in Lyrik und Drama gleich mächtigen Idealitätspoesie, während Goethe die alexandrinisch-französischen Grazien Wieland's aus der frivolen Gesellschaft der Crebillon und Grécourt errettete und ihnen den alten hellenischen Adel wiedergab.

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724—1803), der von der antiken Dichtung die Form borgte, während er den Inhalt aus seiner patriotischen und christlichen Begeisterung hernahm, faßte in sich Alles zusammen, was von Idealität in seiner Zeit lag, und mußte so von durchgreifender Wirkung auf dieselbe sein. Er war eine schwunghafte Natur, mit der Gabe, auch dürre Stoffe zu befruchten und die Gemüther hinzureißen. Er gab seinen Dichtungen einen stoischen Ernst und ließ sie die antike Verstoga würdevoll in Falten werfen. Bis zur Weichheit konnte er seine Gravität beugen, nimmer bis zur Lieb-

lichkeit. Er wählte die volksthümlichsten Stoffe und behandelte sie in der unvolksthümlichsten Weise. Sein markiger Styl kam nur schwer in Fluß. Seine starre, trotzige Natur, die sich schroff auf geistige, von ihm für ewig gehaltene Grundlagen hinstellte, war von Hause aus der Gefahr ausgesetzt, dem Gesetze ihres Eigensinns zu verfallen und an der Marotte zu scheitern, wie es vielen kraftvollen und beharrlichen, aber in sich selbst verhausten Geistern ergeht. Es war eine Marotte von Klopstock, die deutsche Sprache in das Prokrustesbette des antiken Metrums spannen und ihr mit Gewaltsamkeit ein Gesetz der Quantität aufdrängen zu wollen, das ihrer Natur fremd ist, und gegen welches sie sich mit allen Kräften wehrte. Durch diese Künsteleien, deren nothwendige Folge eine gewaltsame Verdrehung der natürlichen Constructionen war, lähmte Klopstock seinen Schwung und brachte sich um die dauernde Wirkung seines Talents. Es war ferner eine Marotte von ihm, den deutschen Patriolismus auf das Cheruskerthum und die altdeutsche Mythologie gründen zu wollen, Elemente, denen im achtzehnten Jahrhundert im deutschen Volke jeder Boden fehlte, und die nur durch mannichfache Vermittelungen der Gelehrsamkeit genießbar waren. Denn Minerva und Venus standen dem Deutschen näher, als Gna und Iduna; die dramatischen Bardiette Klopstock's waren ebenso inhaltslos, wie die Engelsgesänge und Hosiannas! in der zweiten Hälfte der Messiade. Und diese Messiade selbst, gleichsam die weihevolle Vollendung der alten Evangelienharmonieen, hatte sich einen Stoff erwählt, dessen Erhabenheit über jedes menschliche Interesse hinausging, einen Kampf, der von vornherein entschieden war, und Gestalten, die, der sichern menschlichen Form entrückt, über den Wolken schwebten. Sein „Messias" ist ein Epos im „Oratorienstyl," eine Transponirung musikalischer Lyrik in die epische Tonart; kurz, eine der grandiosesten Verirrungen dichterischer Talente, welche die Literaturgeschichte kennt. Die Klarheit der Umrisse, die Festigkeit der Gestalten, die Anschaulichkeit einer sich behaglich und sicher fortbewegenden Handlung, kurz alle Elemente, die ein Epos bilden, fehlten gänzlich, oder der Dichter ging so rasch wie möglich über die

nothwendigen Verbindungsglieder der Begebenheiten fort, mißmüthigen Sinns und in hölzerner Form, um wieder bei jenen erhabenen Fugen anzulangen, bei jenem Choralstyl der Empfindung, welchem er sich mit ebenso unersättlicher, wie ermüdender Schwelgerei hingab. Man darf wohl sagen, daß die Evangelien in ihrem einfachen Styl epischer sind, als diese hochtrabende „Messiade," welche in nebelhafter Gestaltlosigkeit, in Einförmigkeit und Gewaltsamkeit der Empfindung Unglaubliches leistete und als das non plus ultra christlicher Dithyrambik für alle Zeiten feststehen wird. So schwindet Klopstock's Bedeutung, mit ästhetischem Maßstab gemessen, sehr zusammen. Sein Epos, seine Dramen sind verfehlt; seine Lyrik ist großartig, würdig, schwunghaft, aber ebenso oft schwülstig und forcirt. Ganz anders verhält es sich aber, wenn man den Dichter aus seiner Zeit heraus, wenn man seinen Einfluß auf dieselbe zu begreifen sucht! Mit welcher Kraft, Frische und Größe unterbrechen da seine Gesänge den steifen, pedantischen Chor der Gottschedianer oder die süßliche Liebeslyrik der Halberstädter! Wie tritt da erst sein Wagniß, sich an so großen Stoffen zu versuchen, in das rechte Licht! Wie triumphirt da der Ernst seiner Gesinnung, der Schwung seiner Begeisterung über das kleinliche Treiben der Zeitgenossen! Da steht er vor uns als ein Schöpfer und Meister der Sprache, die er aus dem frostigen Pedantenton heraus zu kühneren Flügen führte! Gegen die schleppenden Alexandriner, deren Tonfall Alles zur Trivialität abflachte, und die sich jedem Stümper zum willigen Werkzeug liehen, war die Anwendung des antiken Metrums, trotz allen Zwanges, ein Act der Befreiung und machte es den Dichtern möglich, einen neuen Ton anzuschlagen. Wenn auch der Klopstock'sche Patriotismus zu sehr ab ovo anfing und etwas gewaltsam aus den deutschen Urwäldern hervorbrach, so war er doch, gegenüber dem französirenden Unwesen der damals herrschenden Schule, von hoher Berechtigung. So unbestimmt auch die Ideale des Dichters, Vaterland, Freiheit und Glauben, waren — es blieb eine große That, daß er seine Begeisterung wieder den ewigen Gütern der Menschheit zuwandte, in einer Zeit, in welcher die Poesie nur durch das Erfassen großer Stoffe

wiedergeboren werden konnte. So brachte er in seiner „Messiade“ die oft schwächlichen, christlichen Richtungen seiner Zeit zum Abschluß; denn der Fonds seiner kräftigen religiösen Begeisterung blieb den Epigonen unerreichbar, und gerade das Uebertriebene, über alles Maß Hinauswachsende seiner Dichtung schreckte die kleineren Geister zurück, so daß der Stoff für immer erschöpft zu sein schien.

Der Einfluß Klopstock's auf die Literatur unseres Jahrhunderts ist nicht hoch zu schätzen. Wir haben schon oben erwähnt, daß Klopstock's wesentliche Charakterzüge in Schiller wiederkehren, welcher den Ernst der Gesinnung und Schwung der Begeisterung mit größerer Klarheit und Sicherheit und mit tieferer Bildung vereinigte. Was in unserem Jahrhundert specifisch an Klopstock erinnert, das sind Anklänge an das altdeutsche Bardenthum, die sich in verschiedenen Epochen wiederholten. Die Lyriker der Befreiungskriege vereinigten Klopstock'sche und Schiller'sche Elemente, teutonischen Bardenschwung und die Energie sittlicher Begeisterung; in der alten Burschenschaft wurde das Cheruskerwesen zu einer allerdings nicht beabsichtigten Parodie, und der Klopstock'sche Patriotismus erhielt eine taube Nachblüthe; in neuester Zeit haben die glänzenden Resultate deutscher Sprach- und Geschichtsforschung die Aufmerksamkeit wieder auf die uralten deutschen Verhältnisse und die deutsche Mythologie hingelenkt, so daß hier und dort ein poetisches Blümchen aus ihrem Garten gepflückt wird. Doch im Ganzen ist dies mehr ein Werk des gelehrten Dilettantismus, welchem auch das von Klopstock eingeführte antike Metrum, mit Ausnahme des Hexameters und Distichons, wieder anheimgefallen ist. Auch ist Klopstock unser letzter Odendichter, indem, vielleicht nur mit Ausnahme von Hoelderlin und Platen, die neuere Lyrik sich theils an das Goethe'sche Lied, theils an die Schiller'sche Dichtweise anschließt, welche den hinreißenden Schwung durch die ruhige Reflexion mäßigt. Eine Wiedergeburt der Ode in einer neuen Gestalt ist indeß eine noch zu lösende Aufgabe der neueren Poesie, indem keine andere lyrische Dichtart die Ode vollkommen ersetzt, welche kühne Gedankensprünge und grandiose Bilder verlangt und deshalb für schwunghafte Dichtergeister eine

willkommene Form darbietet. Indessen lehnt sich an Klopstock eine moderne poetische Richtung, über welche viele Kritiker der alten Schule die Achseln zuckten, die politische Lyrik. Die Oden, in denen er die französische Revolution mit Jubel begrüßt, so wie diejenigen, welche sich mit Abscheu von den Revolutions-Greueln abwenden, gehören ganz in diese vielfach angefeindete Gattung. Der Dichter feiert oder verdammt die nächsten und größten Ereignisse der Zeit, und zwar in einem würdigen, edelbegeisterten Styl, so daß diese Oden zu seinen besten gehören und wohl einen dauernden Werth in Anspruch nehmen können.

Auch der Antipode Klopstock's, Wieland, übt keine unmittelbare Wirkung auf unser Jahrhundert mehr aus, indem er es, bei vielseitigen Experimenten, in keiner dichterischen Form zur plastischen Sicherheit brachte, so daß, wie bei den meisten dieser Männer, die Bedeutung des Strebens die künstlerischen Resultate ersetzen muß. Zwar der Gegensatz zwischen der Stoa und dem Epikureismus und die Hinneigung der Talente zu der einen oder andern Seite geht durch alle Zeiten hindurch; aber er hat selten einen so schlagenden Ausdruck gefunden, wie in der Gegenüberstellung Klopstock's und Wieland's. Bei Klopstock scheint die Welt nur mit Ideen bevölkert; Persönlichkeiten wandern nur, wie Ossian'sche Nebelschatten, durch seine Gedichte, und das heitere Reich der Sinnlichkeit existirt nicht für seine heroische Tugend. Seine Frauengestalten verschweben in dieser Welt voll überschwenglicher Empfindungen, und nur wo die Ode ein Genrebild hinstellt, wie in der Verherrlichung des Schlittschuhlaufens, bringt er es zu einer gewissen Anschaulichkeit. Wieland dagegen beschränkt seine Gedankenwelt auf eine Philosophie des Lebensgenusses und der menschlichen Glückseligkeit und hat kein Organ für die Musik der höheren Sphären und ihre Verzückungen. Zwar haben auch seine Gestalten keine hellenische Plastik, sondern sie bewegen sich auf farbenreichen Gemälden mit allem Schmelz und allen Verlockungen der Sinnlichkeit. Es sind Reflexions-Fibren, Gefäßen, in denen der Dichter seine Ansichten, seine Entwickelungen niederlegt. Deshalb ist auch die Sinnlichkeit Wieland's keine naive, sondern jene

reflectirte, und obgleich das Laster nach des Dichters Absichten nur zur Folie der Tugend dienen soll, wird es mit allem Aufwand des Talents geschildert, die Tugend dagegen muß sich mit einer sehr dürftigen Ausstattung begnügen. Sein Agathon, sein Aristipp, alle seine Helden bewegen sich nur an einem dialektischen Faden, welcher von der Tugend zum Laster und umgekehrt führt. Seine Tugend ist aber nicht eine heroische, nicht von großen Ideen genährt; sie beruht nur auf der maßvollen Weisheit im Genuß der Lebensgaben. Was für Klopstock die Andacht, das ist für Wieland die Wollust. Andacht ist die himmlische Wollust. Beide beruhen auf dem verzückten Aufgehen des Individuums, auf der unbedingten Hingabe an ein anderes Sein. Mit derselben Vorliebe, mit welcher Klopstock in den Hosiannas seiner Engel, in dieser ganzen überirdischen Trunkenheit schwelgt und darüber seine andern Gestalten vernachlässigt, giebt sich Wieland den Orgien der Sinnlichkeit nicht ohne raffinirte Steigerung des Reizes hin und vergißt darüber seine moralischen Endzwecke. Das Talent Beider wird im süßen Rausche gefesselt von ihren Neigungen. Doch während die Schwelgerei Klopstock's in ihrer oft stofflosen Formenstrenge sehr einförmig und ermüdend wirkt: giebt der wechselnde Reiz sinnlicher Gemälde der Feder Wieland's eine ebenso bezaubernde, wie gefährliche Macht. Und während Klopstock's harter und schroffer Styl oft der Sprache Gewalt anthut und es zu einer mühseligen Arbeit macht, seinen Gedankenflügen zu folgen: schmiegt sich Wieland's Styl leicht und gefällig dem einfachen Gang der Unterhaltung an, und selbst in den Versen scheinen seine langen Perioden so graziös und ungestört fortzuschreiten, so ruhig auszutönen, als ob sie die ebene Bahn der Prosa wandelten. So wurde Wieland mit seiner französirten, attischen Grazie, in seinen auf leichte Unterhaltung berechneten Erzählungen der Liebling aller Derer, welche, in dem Jahrhundert Casanova's der heitern Lebensweisheit zugethan, doch den kecken und raffinirten Genuß durch den Schein moralischer Betrachtung und durch ästhetische Verschleierung zu mildern suchten. Wieland's Sinnlichkeit liebte die Frivolität, die weltmännische Freiheit; aber nicht den dithyrambischen

Schwung, zu welchem sich später Heinse erhob. Aber auch Wieland ist mehr der Vertreter einer geistigen Richtung, als ein schöpferischer Dichter, der dieser Richtung eine vollendete Kunstform zu geben wußte. Er hat mit Glück nur ein Gebiet angebaut, das Gebiet der Erzählung in Versen und Prosa, das neben den höheren strenggesonderten Gattungen der Poesie doch nur einen beiläufigen Werth beanspruchen darf. Auch war er keine Natur, die sich mit Nothwendigkeit von innen heraus entwickelte. Vieles ist ihm äußerlich angeflogen, woraus sich Uebergänge und Widersprüche erklären lassen. Auf seine hausväterliche und patriarchalische Natur war der weltmännische Ton wie ein fremdes Reis gepfropft und schlug nur Wurzel in üppigen Launen seiner Phantasie, während das Gesetzbuch der bürgerlichen Moral sein Leben bestimmte. Er begann bekanntlich mit einem „Lehrgedicht über die Natur der Dinge," in dem er sokratische Weisheit und anakreontische Lebenslust predigte und sich von den Heroen der Sittenstrenge abwendete. Dann folgte eine rasche Umwandlung, eine Hinneigung zu Milton und Klopstock, ein „Antiovid" voll platonischer Schäferliebe, welcher empfindsame Erzählungen und Briefe von Verstorbenen voll weichlicher Phantasterei enthielt, der „geprüfte Abraham," eine biblische Bodmeriade, und „die Sympathieen," in denen er sich merkwürdigerweise gegen alles das erklärte, was seine späteren Dichtungen auszeichnete, und was ihm selbst einen Namen verschaffte. Alle diese Werke waren Anlehnungen an fremde Muster, an Klopstock, Young, Thomson, Gessner, und zeigten, wie sich der Dichter gewaltsam zu einer Höhe christlicher Weltanschauung emporschraubte, die seiner leicht organisirten Natur ganz fremd war. Ebenso rasch und schroff trat die Reaction gegen diese Richtung ein und der Uebergang auf ein Terrain, das ihm in Deutschland eigenthümlich angehören sollte. Die strenge Form des Epos und des Drama blieb eine unüberwindliche Schranke für sein Talent, wie sein unvollendetes Epos „Cyrus" und sein Drama „Johanna Gray" nicht nur Anderen, sondern auch ihm selbst bis zur Evidenz bewiesen. Dagegen feierte er seine Triumphe auf dem Gebiete der Erzählung und des

Romans, angeregt durch Voltaire's und Crebillon's Vorbild, indem er anfangs diese früher von ihm verdammte Richtung in etwas derber Weise erfaßte, bis er mehr und mehr ein Zögling der frivolen Grazien wurde. Jene derbere Auffassung prägt sich in den „komischen Erzählungen" (1762) aus, in denen die alten Mythen vom Urtheil des Paris, Endymion u. s. f. in kecker, fast faunischer Weise behandelt werden. Während die Poesie Klopstock's den Menschen zum Engel zu potenziren suchte, setzte Wieland das geistige und thierische Element im Menschen in's Gleichgewicht und baute seine psychologischen oder vielmehr physiologischen Probleme auf den Geheimnissen der Geschlechtsliebe auf. Er machte aus diesem Verhältniß des Geistigen und Sinnlichen eine Frage der Erziehung und Bildung; aber indem er mit seiner Reflexion zwischen Beiden hin und her ging, gelangte er zu keiner rechten Einheit, und sein Verstand erklärte sich gegen die Sinnlichkeit, während seine Phantasie sie verklärte. Sein Hauptwerk nach dieser Seite hin bleibt der „Agathon" (1766), ein pädagogischer Roman, welcher die Erziehung des Einzelnen zur Tugend schildert, bei der Ausmalung des Lasters aber recht breit und behaglich verweilt. Die verlockenden Sophistereien des Hippias und die verführerischen Reize der Danae imponiren dem Helden wie dem Leser mehr, als der moralische Niederschlag, der zuletzt aus dieser pädagogischen Retorte herauskommt. Die „Musarion" (1768) zeigt uns die unwürdige Inconsequenz, zu welcher sich die stoischen Weisen der Schule von den Reizen des Lebens verleiten lassen — während die Philosophie der Grazien in harmonischer Durchbildung der Verführung trotzt. Im „neuen Amadis" (1771) aber handelt es sich um das weibliche Ideal und um das Verhältniß, in welchem Geist und Schönheit zu demselben stehen. Die Ausführung freilich hat durchaus keine ideale Färbung, sondern stempelt den Amadis zu einem gewöhnlichen „Buhlerroman," voll Apotheosen der sinnlichen Brunst. Wieland's „Abderiten" (1773), sein „Aristipp" (1800), sein „Agathodämon" auf dem Gebiete des Romans, sein „Oberon" (1780) und „Gamelin" auf dem Gebiete der poetischen Erzählung geben uns das voll=

endete Bild eines Autors, der ohne Schwung und Begeisterung, aber mit ebenso vieler Feinheit wie Behaglichkeit den epikureischen Schaum aus Alterthum und Mittelalter abschöpft. In „Oberon" ist Wieland ein Epigone des Ariost; aber weil er es in dieser Dichtung am meisten zu einer geschlossenen Form brachte, weil hier seine leichten Versgrazien eine anmuthige Blumenkette schlossen, weil hier eine Welt voll Abenteuer, spannender Situationen und lieblicher Naturscenen das Interesse fesselte, ist dieser Oberon Wieland's populairstes und noch immer gelesenes Werk geblieben, obschon dasselbe die eigentliche Bedeutung der wesentlichen Richtung des Dichters minder klar und vollständig darlegt, als dies in seinen meisten andern Schriften geschieht. Doch gerade daß hier keine moralischen Tendenzen das freie Spiel seiner Muse kreuzen, daß hier seine Sinnlichkeit weniger über sich selbst reflectirt, als sich unbefangen im opernhaften Scenenwechsel ergeht, gab dem poetischen Element einen wenn auch mäßigen Aufschwung, der Handlung einen lebhaften Fortgang und den Schilderungen Wärme und Frische. Während er im „Aristipp" das griechische Alterthum durch die etwas trübe Brille französischer und alexandrinischer Weisheit anschaut und schildert, erhebt er sich im „Peregrinus Proteus" (1791), von Lavater und verwandten Zeitrichtungen angeregt, zu einer antiken Mystik, zu einer Verherrlichung des dämonischen Elements, und in seinem „Agathodämon" (1798) mit wenig verkappter Antichristlichkeit und mit einer Anlehnung an das Geheimbund- und Ordensstreben des Jahrhunderts zu einer Apotheose von „Natur und Vernunft," indem er die Geheimnisse „der Religionsstifter" aller Welt ausplaudert. Wieland gehörte zu jenen passiven Misch- und Grenzgenies, bei denen sich die scharfen ästhetischen Unterschiede ebenso verwischen, wie die scharfen Sonderungen des nationalen Lebens und der Geschichtsepochen. Er war, wie alle unsere großen Dichter, ein geborener Kosmopolit, angeregt von einer Weltliteratur, welche die verschiedensten Ingredienzien zu seinen eigenen Werken hergab. Er hat alle epikureischen Elemente der Welt von Ovid und Ariost, Grécourt und Crebillon zusammengeborgt; aber aus dieser bunten Garderobe schaut immer

mit gleicher Selbstgefälligkeit Wieland's ironisch-feines Gesicht hervor. Wenn die Kraft, Gestalten zu schaffen, den Dichter macht, so hat Wieland keinen Anspruch auf diesen Namen. Seine Gestalten sind entweder ganz phantasmagorisch oder sie sind abstract, ohne individuelle Lebenskraft und Energie, Telemache, deren Mentor der Dichter ist, der sie, ebenso frivol, wie doctrinair, zu jener Gottweisheit führt, welche das Böse wie das Gute kennt. Die Plastik der antiken Welt war ihm verschlossen, und dennoch kehrte er immer wieder zu dieser Welt zurück, weil die christliche für die Reflexionen seiner Lebensanschauung keinen Raum gab. Das Christenthum, das er mit feinem Lucianischem Spott verfolgte, erschien ihm nicht viel anders, als eine neue Auflage des Stoicismus, für den er durchaus kein Organ besaß. Man hat es von ihm gerühmt, daß er die Schönheit von der Moral und Religion emancipirte und auf ihre eigenen Füße stellte. Doch das Ideal der Schönheit hatte für ihn keine Geltung; dafür zeugen seine eigenen Werke; sie war ihm nur für den Genuß da; sie sollte diesen schaffen, die Weisheit ihn regeln. Wenn er die Schönheit von der Moral und Religion emancipirte, so gab er sie dagegen in eine unwürdigere Knechtschaft, in die Knechtschaft praktischer Lebenszwecke. Doch auch Wieland's Bedeutung, wie die Klopstock's, ist groß für seine Zeit. Er bildete das nothwendige Gegengewicht gegen den Kothurnschritt und die religiöse Ueberschwenglichkeit ebenso, wie gegen das pedantische und schwerfällige Wesen, das damals die Sitten der Gesellschaft und den Geist der Literatur beherrschte. Gegen die Steifröcke und Frisurthürme schickte er seine nackten hellenischen Grazien und Hetären in's Feld; gegen Gellert's steife Moralität und hausbackene Spießbürgerlichkeit die Schüler Epikur's, die kein Gesangbuch und keinen Katechismus kannten; gegen Gottsched's regelrechte und hölzerne Aesthetik seine freibeweglichen Musen, die mit seltener Anmuth unter die erstaunten Pedanten hintraten. Sein Styl, der sich mehr an den alten Philosophen, als an den alten Dichtern gebildet, hatte bei aller Breite und Geschwätzigkeit doch einen Reiz und eine Wärme, die damals überraschen mußten, und setzte Muskeln und Gelenke der

Sprache in Bewegung, die bei den Zeitgenossen steif und todt zu sein schienen. Er emancipirte zwar nicht die Schönheit, aber die Sinnlichkeit, die man damals nur wie einen versteckten Feind betrachtete, er brachte Probleme zur Geltung, die durch ihre Neuheit ebenso überraschten, wie durch ihre Kühnheit blendeten. Seine ausgelassenen Amoretten erschraken vor keiner priapischen Lust; doch nicht das heitere olympische Göttergelächter begleitete ihr Spiel, sondern das schadenfrohe Kichern eines Satyrs, der sich freute, den moralischen Nipptisch umzustoßen, auf dem das damalige Publikum seine sieben Sächelchen aufgestellt. Wieland war ein Meister der Ironie, zwar nicht der romantischen Ironie, deren ganzes Spiel auf Selbstvernichtung hinausgeht; aber jener attischen Ironie, die er mehr als alles Andere den Alten abgelernt, welche an feinen geistigen Fäden die Thorheit ad absurdum führt. Darin besteht der Hauptvorzug seiner prosaischen Schriften. So sind seine „Abderiten" eine vortreffliche Satyre auf das Spießbürgerthum und die kleinstädtischen Verhältnisse. Der weite Horizont macht Wieland's Größe, wie er die Größe aller unserer Classiker macht. Er wirkte nicht ungünstig auf die Literatur, indem er das deutsche Wesen verfeinerte und mit bedeutsamen fremden Elementen versetzte. Er hat zuerst Shakespeare übersetzt, und in Don Sylvio erinnert er an den Cervantes. Die Mischung schriftstellerischer Elemente in ihm war so originell, und doch seine eigene Originalität wieder so gering, daß seine faunische und patriarchalische Doppelmaske, seine moralisirende Frivolität keinen nachhaltig bestimmenden Einfluß auf unsere Literatur gewannen. Bei Heinse wurde die Genußphilosophie schon wilder, üppiger und dithyrambischer, und gerade die Wieland'sche Moral der Beschränkung verschmäht. Heinse hat mehr wahrhaft antike Begeisterung, als Wieland, aber noch weniger Fähigkeit, aus sich herauszugehen und eine objective Gestaltenwelt zu schaffen. Die Elemente, welche die romantische Schule, Heine und das junge Deutschland aus Wieland entlehnt, kamen in so neuen Mischungen zu Tage, daß der Ahnherr der neuen Epikuräer diese jüngsten Nachkommen gewiß verleugnet haben würde. Denn die modernen Sinnlichkeitsapostel

gaben die Kokketterie mit dem Alterthum auf und suchten das Evangelium des Genusses frisch aus der neuen Welt herauszugreifen oder wohl gar auf christlicher Mystik aufzubauen.

Noch fragmentarischer, als Klopstock und Wieland, aber auch vielseitiger, anregender, bedeutender, in der Wissenschaft poetisch schwunghaft, in der Poesie an wissenschaftliche Forschungen angelehnt, bestimmte Johann Gottfried von Herder (1744—1803) den Gang der Literatur, indem er die Einseitigkeiten der Fachgelehrsamkeit aufhob, die wissenschaftliche Einheit anstrebte und mit warmem Herzen das Ideal der Humanität seinem Jahrhundert anpries. Herder's Humanität war gleichsam die Quintessenz seiner theologischen, historischen und ästhetischen Bestrebungen, obschon mehr der Ausdruck seines edlen Gemüths, als ein klares und bestimmtes Product seines Denkens. Von ihrem Standpunkte aus suchte er die Räthsel der Weltgeschichte zu lösen und den Fortschritt der Menschheit zu reguliren. Was in Frankreich in der Gestalt der „Menschenrechte" die abstracte Basis des revolutionairen Staates wurde: das ward seit Herder's Zeiten in Deutschland unter dem Begriff der Humanität erfaßt, die ideelle Grundlage der wiedergeborenen Kunst und Wissenschaft. Zwar hat auch Herder in späteren Zeiten sich gegen die Begeisterung seiner eigenen Jugend erklärt und, tadelsüchtig und unverträglich, sich von dem Sturm und Drang abgewandt, den er mit hervorrufen half. Doch der Einfluß seines Wirkens blieb davon unberührt, und wenn derselbe auch nicht der Kunst und ihren streng gesonderten Gattungen unmittelbar zu gute kam, so wurde sie doch von der geistigen Bewegung, die er hervorrief, wohlthätig und erquickend berührt. Herder ist der Vater jener productiven Kritik, der es nicht um den Gegenstand zu thun ist, sondern die ihn als einen willkürlichen Anhaltspunkt für glänzende Declamationen, geistvolle Excurse, prächtige Prophetieen, für die wirksame Schaustellung des eigenen Talents betrachtet, einer Kritik, die bis in die neueste Zeit hinein unsere Literatur beherrscht. Er ist der Vater jener poetischen Prosa, der es nicht auf die Präcision des Ausdrucks und des Begriffs ankommt, sondern die im Rausche

dahinstürmt, wie eine unfertige Poesie, deren Sehnsucht nach rhythmischem Tact im ungebundenen Spiel und Schwung, im hochgehenden Wogenschlag der Empfindung und im glanzvollen Flug von Bild zu Bild zu verstummen scheint. So war nicht Wieland's behaglich gegliederte, in breite Perioden ergossene Prosa, so nicht die scharfe und schlagende Prosa Lessing's, die brillante und antithesenreiche, aber stets sach- und begriffsgemäße Schiller's, die glatte, vornehme, in zartesten Wendungen stets bezeichnende Goethe's. Alle diese Autoren hielten die Grenzen von Prosa und Poesie inne; nur Herder übersprang sie in einem Sprühfeuer von Aphorismen, indem er sein ganzes, volles Herz in jede Zeile legte. Das Gefühl war bei ihm vorherrschend; aber das Gefühl drängt nach Einheit hin, während der Verstand die Unterschiede hervorkehrt. So sehen wir bei Herder alles Glauben, Denken, Dichten aus einem Quellpunkte hervorgehen und ohne scharfe Sonderung dahin zurückkehren. Und wie er die Grenzen zwischen Poesie und Prosa verfehlte, so waren für ihn auch die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten, zwischen den einzelnen poetischen Gattungen, welche in gültiger Weise festzustellen Lessing's bedeutsames Streben war, nicht vorhanden. Alle Sünden unserer Gefühlsprosa von den Jean Paul'schen Streckversen bis zu den tumultuarischen Ueberhebungen des jungen Deutschlands weisen auf ihn zurück. Wer, in der That, seine „kritischen Wälder" (1769) und seine „Fragmente über die neuere deutsche Literatur" (1767) liest, der findet darin den normalen Styl der „jungen Kritik," der später bei den Romantikern und Jungdeutschen wiederkehrte, einer Kritik, die wie poetischer Most gährt und schäumt und mit bahnbrechender Gewaltsamkeit auftritt, aber das kritische Maß weniger dem Gesetze der Aesthetik, als der Willkür des eigenen Empfindens entnimmt. So selbstständig Herder als Kritiker auftrat: so wenig war er es als Dichter. In seiner Lyrik ist er meistens didaktisch, oft hypochondrisch; seine „Paramythien" sind eine verworrene Mischung der griechischen Mythe und christlichen Parabel, seine „Legenden" weitschweifig, lehrhaft, ohne naiven Glauben und poetischen Reiz; seine „Dramen"

mit Recht gänzlich vergessen. Dagegen traf seine Begeisterung für die Volkspoesie, die sowohl aus seinem überall einheimischen Weltbürgerthum, als aus seinen Sympathieen mit dem frischen Quell der Natur-Empfindung hervorging, eine nachhaltig ergiebige Ader der Literatur und gab zugleich eine Mustersammlung des musikalischen Liedes, das sich an die einfachen Weisen der Volkspoesie anschließen und an ihnen heranbilden konnte. So wurden „die Stimmen der Völker" ein tonangebendes Werk, und indem sie den Gesichtskreis der Nation erweiterten und sie auf die Universalität der Poesie hinwiesen, machten sie gleichzeitig auf die Reichthümer aufmerksam, welche die eigene Volkspoesie barg, ein Wink, welchem zuerst die Romantiker Folge leisteten. Die Virtuosität, die Herder in den Bearbeitungen der Völkerstimmen bewiesen, eine seltene Gabe der Aneignung und Reproduction, die dicht an den Grenzen des eigentlichen dichterischen Talents liegt, bekundete er noch glänzender in seinem „Cid" (1801), in welchem er die spanische Romanzenwelt in die deutsche Poesie einführte und Eigenes und Fremdes glücklich verschmolz. Seine Hauptwerke bleiben indeß „der Geist der hebräischen Poesie" (1782) und die „Ideen zur Geschichte der Menschheit" (1784). Während das erste Werk das Verständniß orientalischer Poesie in mustergültiger Weise erschloß, eröffnete das letztere geist- und phantasievolle Aussichten auf die Entwickelung der Menschheit und suchte, tiefsinnig und an genialen Lichtblicken reich in Behandlung der Uranfänge geistiger Entwickelung, prophetisch und schwunghaft in den gläubigen Vorahnungen der Zukunft den Faden nachzuweisen, an welchem sie verläuft. Wir haben hier die mehr aphoristische Grundlage einer Betrachtungsweise, die, von Hegel nachher mit systematischem Ernste durchgeführt, der ideelle Ausgangspunkt für die Fortschrittspartei der Gegenwart wurde. Die Ueberzeugung von der siegreichen Fortentwickelung der Menschheit stellte sich hier zum ersten Male mit glänzender Begeisterung der Skepsis entgegen, welche in der Geschichte Nichts sieht, als ineinandergeschlungene Kreise von Actionen und Reactionen, als ermüdende Wiederholungen derselben Scenen nur mit verändertem

Costüm, als zwecklose Spiele der Leidenschaften und des Zufalls. Doch ebenso wenig fand Herder in der Geschichte nur die Verwirklichung eines christlichen Bauplans der Vorsehung; sein Ideal lag gänzlich außerhalb der theologischen Sphäre. Das Christenthum war ihm nicht der Maßstab für die Humanität, sondern die Humanität der Maßstab für das Christenthum. Er war einer der freisinnigsten deutschen Theologen, dem unsere neuen Wöllnerianer den Stuhl vor die Thüre setzen würden, und wirkte auf diesem Gebiete läuternd und befreiend, ohne verletzend zu werden, weil er nicht mit analytischem Verstande Satzungen auflöste und dogmatische Thatsachen verflüchtigte, sondern nur allen eine phantasievolle, oft enthusiastische Begründung gab. So blieb er ein Hauptvorkämpfer des theologischen Rationalismus, welcher auf die geschichtliche Urzeit des Christenthums zurückgeht, seine weiteren Entwickelungen als Ausartungen ignorirt und den Kern seines Wesens in der von Schlacken geläuterten Weisheit der Evangelien und ihrer einfachen Sittenlehre sucht. In dieser Weise hängen seine „christlichen Schriften" (1794—98) mit seinen „Humanitätsbriefen" (1793—97) zusammen und ergänzen sich gegenseitig.

Wenn Herder's Einfluß mehr ein wissenschaftlicher blieb und in der Poesie nur auf kosmopolitische Anregungen hinausging: so ist dagegen Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781) der Hauptträger einer nationalen, noch in unser Jahrhundert hinüberreichenden Bedeutung in Kritik und Production. Während Wieland und Herder in ihrer passiven, allempfänglichen Natur die Vermittelung zwischen der deutschen und der Weltliteratur übernahmen, steht Lessing neben Klopstock auf deutschem Boden, ebenso heimisch wie jene in der universellen Bildung, aber mit größerem Tacte herausfühlend, was dem deutschen Geiste und Wesen förderlich. Herder und Wieland und nach ihnen die Romantiker streuten jede beliebige Saat in den deutschen Boden; Lessing kannte seine ursprüngliche Eigenthümlichkeit und Kraft und pflanzte nur wahrhaft Gedeihliches. Wie Herder ein Mann der Empfindung, die oft in Empfindlichkeit umschlug: so war Lessing ein Mann des Verstandes, und zwar

eines so großen, klaren und scharfen Verstandes, daß die deutsche Literatur ihm keinen Nebenbuhler an die Seite stellen kann. Dieser Verstand verlangte eine scharfe Sonderung des Fremden und Nationalen, eine scharfe Sonderung der Kritik und Production, sowie der einzelnen poetischen Gattungen. Dies Alles hatten jene passiven, reflexions- und phantasiereichen Talente verwischt, so daß eine Grenzregelung vor allem Anderen nöthig wurde. Eine solche Arbeit des Sortirens und Aufräumens scheint auf den ersten Anblick untergeordnet; und doch schuf sie allein die Basis, auf der unsere größten Dichter weiterbauen konnten. Lessing's Analyse war eine rettende That, und in ihm kam der rechte Mann zur rechten Zeit. Seine Streitschriften gegen Klotz und Goetze, welche die Namen seiner Gegner verewigten, zeigen die ganze Energie und Schärfe eines vernichtenden Verstandes und bleiben in formeller Beziehung vollgültige Muster schlagender Polemik. Fassen wir Lessing's kritisches Wirken zusammen, so läßt es sich ganz unter die oben angeführten Principien unterbringen. Seine Hauptwerke bleiben hier der „Laokoon" (1766) und die „Hamburger Dramaturgie" (1768). Im „Laokoon" schied er Malerei und Poesie, deren Grenzen besonders die seit Thomson's Vorgang überwuchernde descriptive Dichtung verwischt hatte. Indem er für die Poesie Bewegung und Handlung verlangte, warf er auf einmal das ganze Handwerkszeug der Schönseligkeit und Selbstbeschaulichkeit beiseite und eroberte den großen poetischen Gattungen und großen Stoffen den Boden. Jene Zeit war, wie jetzt die allerjüngste, eine Zeit vorherrschender Lyrik und Didaktik. Die Gleim'schen Anakreontiker umschwärmten wie Bienen vom Hymettos mit ihrem Honig den deutschen Parnaß; ebenso die Klopstockianer mit ihrem Hymnenaufschwung, der in der „Messiade" die epische Form durchlöcherte und stets in die spärliche Handlung hineinpsalmodirte. Daneben ging der lange Schweif beschreibender Gedichte, der sich an Kleist's „Frühling" anschloß und in einer ausgedehnten Gallerie von Naturbildern das Menschliche zur Staffage erniedrigte, sowie die Genremalerei der Geßnerianer, welche zwar Menschengruppen in die Landschaft hineinzeichneten, aber nur in

vollkommener Bewegungslosigkeit. Auf der andern Seite ergingen sich die Schüler Gottsched's und Gellert's in langweiliger Didaktik. **Wieland** selbst war ein Doctrinair, der es in der Poesie nur zur Reflexion, höchstens zur Schilderung brachte, und **Herder** eine durchaus lyrische Natur, die selbst die Wissenschaft zu begeisterten Aphorismen verzettelte. Wie bedeutend mußte da Lessing's reformatorische Kraft, sein Hinweis auf die großen und reinen Gattungen der „Poesie" erscheinen! Indem das Drama sich für die im „Laokoon" geforderte „Handlung" als die geeignete poetische Gattung darbot, wurde die „**Hamburger Dramaturgie**" die nothwendige Ergänzung des „Laokoon." In ihr führte Lessing mit sicherem Tacte die dramatische Dichtung auf die alten Regeln des Aristoteles zurück, bei denen er das Wesentliche vom Zufälligen, das Bleibende vom Vergänglichen sonderte. So gelang ihm der Nachweis, daß die bewunderte dramatische Literatur der Franzosen, die auf ihre Anlehnung an die antiken Muster pochte, sich nur aus glänzenden Mißgriffen und Mißverständnissen der Lehren des alten Philosophen zusammensetzte und, indem sie die äußerlichen Einheiten festhielt, sich vielfache Sünden gegen den höheren Geist der Tragödie zu Schulden kommen ließ. So suchte **Lessing** die deutsche Bühne von der steifen und geistlosen Herrschaft des französischen Alexandrinerdramas zu erlösen und dagegen durch den Lebensquell des englischen Dramas und seine freie Bewegung zu verjüngen. Selten ist ein Ziel würdiger, ein Streben erfolgreicher gewesen. Ihm verdankt die deutsche Bühne ihre Wiedergeburt, die deutsche Kritik ein bis jetzt unerreichtes Vorbild, die deutsche Production einen Schatz von goldenen Regeln und einen Compaß, den sie stets nur zu ihrem Schaden unbeachtet läßt. Lessing's Kritik war kein Brillantfeuer geistreicher Einfälle, kein Messen nach willkürlichen Maßstäben und von einseitigen Standpunkten aus; sie legte Nichts hinein und schob Nichts unter, sie lebte sich nur in ihren Gegenstand, in das Kunstwerk, hinein und suchte es mit innerer Nothwendigkeit kritisch nachzugestalten. Denn er machte zuerst in Theorie und Praxis klar, daß das Dichten nicht blos eine große und schöpferische **Phantasie**, sondern

auch einen großen und schöpferischen Verstand erfordere. Der Verstand sollte nicht blos die Phantasie beaufsichtigen und beschränken; beide sollten organisch mit einander verbunden sein und wie Kopf und Herz im lebendigen Menschen in ungetrennter Thätigkeit wirken. Gerade die höchste Gattung der Poesie, das Drama, erfordert einen seltenen combinatorischen Verstand, indem die Wirkung des Dramas, die Lessing mit Recht nicht von der lebendigen Darstellung und Vorführung trennen wollte, durch phantastische Verirrungen doppelt gefährdet ist. Das Drama verlangt eine organische Gliederung, es darf nicht blos eine auf mechanischer Regelmäßigkeit beruhende dürftige Verstandesproduction sein, wie es die französische Tragödie damals war. Indem Lessing das Gesetz des Aristoteles durch den Canon der Natur und der inneren Wahrheit belebte und der rhetorischen Verflachung die freie Entfaltung des Charakteristischen gegenüberstellte, ebnete er der deutschen Production die Bahn zu bedeutenden Schöpfungen und machte einen gewaltsamen Bruch mit der Vergangenheit nothwendig, da sie Nichts darbot, was dieser neuen, so überzeugenden ästhetischen Gesetzgebung entsprochen hätte. Doch Lessing gab nicht blos das Gesetz; er gab auch das Beispiel. Die Energie seines Verstandes war so groß, daß sie selbst dichterische Schöpfungen hervorbrachte, die sonst nur aus dem freien Triebe genialer Phantasie entstehen. Lessing's Verstand war productiver, als Herder's Phantasie; seine Dichtwerke sind bleibender, als die jener poetischen Naturen, die wir vor ihm betrachteten. Zwar fehlte ihm Schwung und Grazie, er selbst gestand von sich: „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen emporschießt; ich muß Alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen." Dennoch sagte Goethe mit Recht von ihm: „Er wollte den hohen Titel eines Genies ablehnen; aber seine Werke zeugen wider ihn selber," nachdem er das Genie erklärt, „als eine productive Kraft, wodurch Thaten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind." Lessing's dramatische Erstlinge haben freilich keinen andern Werth,

als, gegenüber der Gespreiztheit der Gottsched'schen Schule, zum einfachen und natürlichen Umgangston zurückzukehren. In diesem Sinne übersetzte er auch den Hausvater von Diderot, um aus dem Arsenal der französischen Literatur selbst die Waffen gegen die hochtrabenden Nachahmer der Franzosen herbeizuholen. Dagegen war seine „Minna von Barnhelm" (1757) das Bahnbrechende deutsche Lustspiel. Hier lehnt sich der Dichter an die frischeste Gegenwart des eigenen nationalen Lebens an; hier wählte er einen deutschen Stoff und schuf deutsche Charaktere; hier zeigte er eine Meisterschaft dramatischer Technik, welche auch der praktischen Bühne zugute kam. Wie später Goethe im „Goetz" zuerst in die deutsche Geschichte, griff Lessing in der „Minna" zuerst in das deutsche sociale Leben. Die größte Phantasie scheitert an ungünstigen Stoffen; der große Verstand wählt den durchgreifenden, der Alles vereinigt, was der Nation Interesse einflößen kann. Das dilettantische Herumnaschen in allen möglichen Literaturen ist zwar eine langanhaltende Modekrankheit der deutschen Poesie; dennoch verdankt sie wahrhaft große und allgemeine Wirkungen nur der Rückkehr zu solchen Stoffen, denen die Sympathie der Nation entgegenkommt. Und wäre dies nicht das richtige Princip — wo blieben denn die Griechen und Shakespeare? Nur was die Gegenwart wahrhaft interessirt, wird auch einst die Zukunft interessiren. Dafür liefert Lessing's Minna ein glänzendes Beispiel. Doch auch in formeller Beziehung, durch Wahrheit der Charakteristik, durch glücklichen Ausdruck gesunder Empfindung, durch vorzügliche Handhabung einer ebenso klaren wie kräftigen Prosa war sie von unberechenbarem Einflusse auf die Fortbildung des deutschen Dramas. Minder bedeutend war Lessing auf dem tragischen Kothurn, in seiner „Emilia Galotti" (1772), obgleich auch hier der dramatische Fortgang der Handlung, ihre Verwickelung und Entwickelung und ihre scenische Entfaltung von einer Sicherheit der Technik Zeugniß ablegen, die unseren Dramatikern im Laufe der Zeit wieder abhanden kam. Der Charakter der Orsina hat sogar jenes dämonische Element, das abzuschildern man stets für ein Vorrecht der am höchsten begabten Dichtergeister gehalten hat. Goethe tadelt mit Recht an

dem Stücke jenes Proton Pseudos, „daß es nirgends ausgesprochen ist, daß das Mädchen den Prinzen liebe, sondern nur subintelligirt wird.“ Wenn er im Uebrigen noch 1812 sich dahin aussprach, „daß das Stück voller Verstand, voller Weisheit, voller Blicke in die Welt sei und überhaupt eine ungeheure Cultur ausspreche, gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind,“ so hat er seine Ansicht später wesentlich geändert, indem er 1830 von diesem Drama sagte: „Auf dem jetzigen Grade der Cultur kann es nicht mehr wirksam sein. Untersuchen wir's genau, so haben wir davor Respect, wie vor einer Mumie, die uns von alter hoher Würde des Aufbewahrten ein Zeugniß giebt.“ Die Wahrheit scheint uns in der Mitte zu liegen. Lessing fühlte mit feinem Tacte für das Volksthümliche heraus, daß der antike Stoff, der seiner Emilie zu Grunde liegt, in der ursprünglichen Gestalt seiner Zeit zu fern und fremd sei; doch indem er ihn auf das Niveau der bürgerlichen Tragödie herabsetzte, bedurfte er einer gewaltsameren Motivirung und verrückte die Dimensionen des Stoffes. Dennoch wurde die „Emilia Galotti“ das Vorbild jener bis in die neueste Zeit hineinreichenden Gattung des bürgerlichen Trauerspiels und Schauspiels, das stets der Durchschnittsbildung des großen Publikums willkommen blieb, indem es seiner Phantasie nicht zumuthete, sich aus Kreisen, in denen sie heimisch war, herauszureißen. Ohne ein solches Gefolge tritt dagegen Lessing's „Nathan der Weise“ (1779) auf, das große Drama religiöser Toleranz, das in seiner Art in unserer ganzen Literatur einzig blieb. Das weitverzweigte Humanitätsstreben unserer großen Geister trieb in Lessing's „Nathan“ seine poetische Blüthe, eine Blüthe, die das, was ihr an Glanz und Formenschönheit fehlt, durch ihren geistig würzigen Duft ersetzt. Bei aller Lehrhaftigkeit und starkbetonten Tendenz, bei dem reiz- und schmelzlosen Vers, der indeß nicht ohne Kraft und Mark ist, bietet das Drama doch so viel Leben und Verwickelungen, daß es, wie damals, noch heute von der Bühne herab fesselt. Es ist gleichsam Lessing's Vermächtniß, welches in der Nation so tiefe Wurzeln geschlagen hat, daß alle Verkehrtheit frömmelnder Richtungen es nicht auszurotten im Stande ist. Lessing's Polemik gegen die

Orthodoxie war nur engeren Kreisen zugänglich; in seinem „Nathan“ verpflanzte er den positiven Kern seines Wirkens auf die Bühne, und hier wuchs er zum Baume empor, der seine Segnungen bereits dem dritten und vierten Geschlecht zu Theil werden läßt. Er fand in der Menschen- und Bruderliebe, in der Praxis der religiösen Gesinnung den Mittelpunkt aller concentrischen Kreise, welche die einzelnen Religionen beschreiben, wie verschieden auch ihre dogmatischen Radien sind. Seine Dramen bleiben lehrreich für alle Folgezeit. Die dichterisch Begabten finden bei ihm, was nicht ursprüngliche Mitgift ist, was erlernt werden muß: die Sicherheit in der Beherrschung der dramatischen Form, mit welcher die Rücksicht auf die Bühne und das theatralische Geschick innig verbunden ist, und jene logische Verknüpfung der Handlung, jene menschliche Wahrheit der Charakteristik, von welchen sich viele überschwengliche Poeten nach ihm allzuweit verirrten. Durch seine kritischen Thaten sowohl, wie durch seine dramatischen Muster wurde Lessing der Vorläufer von Goethe und Schiller, mit denen zusammen er, trotz der früheren Zeit seines Wirkens, dem neunzehnten Jahrhundert noch so vollständig und wesentlich angehört, wie dem achtzehnten.

Zweiter Abschnitt.

Der Musenhof zu Weimar.

Herzogin Amalie und Wieland — Karl August und Goethe — Herder — Schiller und Goethe — Gäste in Weimar: Jean Paul, Tieck — Beziehungen der Dichter Weimars zu einander, zum Publikum, zum Theater und zur Politik — Die Frauen Weimars.

Am Anfange dieses Jahrhundert finden wir durch die Liberalität eines Fürsten in der kleinen thüringischen Residenzstadt fast alle großen Geister der deutschen Nation versammelt, so daß die Erinnerungen unserer classischen Literatur mit dem Musenhofe Weimars für alle Zeiten verknüpft sind. Die Bildung dieses Musenhofes gehört dem vorigen Jahrhundert an, und wir können den literarischen Reliquien-

sammlern nicht in die „Bibliothek" folgen, zu welcher die Briefe und Zettel und Erinnerungen an die großen Männer allmählich herangewachsen sind. Neben der Ausbeute an wahrhaft bedeutenden Gedanken und an echt charakteristischen Zügen findet sich soviel Kleinliches, Gleichgültiges, Triviales in diesen Zettelchen und Briefen, daß der Gewinn einer ganzen Briefsammlung sich oft auf ein Paar treffende Einfälle oder nicht uninteressante Anekdoten beschränkt. „Ach meine Ideale von größern Menschen," schrieb Jean Paul 1796 an seinen Otto, als er die Runde bei Weimars Größen gemacht, und dieser Stoßseufzer Jean Paul's weht uns aus vielen Brief- und Gedenkblättersammlungen jener Zeit unwillkürlich entgegen.

Dennoch bleibt die kulturgeschichtliche Bedeutung dieses Zusammenlebens so hervorragender Geister eine unleugbare, und auch wir müssen, ehe wir Goethe's und Schiller's Werke kritisch beleuchten, einen Blick auf die Stätte thun, wo ihre größten Schöpfungen entstanden sind! Seit den schlesischen Dichterschulen hatte sich die deutsche Literatur ohne lokale und provinzielle Einheit fortgebildet. Die Schweizer Bodmer und Breitinger, der Göttinger Hainbund, Gottsched und Gellert, dann Weisse in Leipzig, Klopstock in Hamburg, Lessing theils in Breslau und Berlin, theils in Hamburg und Wolfenbüttel, die jungen Stürmer und Dränger am Rhein, die Ostpreußen Kant und Herder, Gleim und seine Schule in Halberstadt — es war eine allseitige Entwickelung des deutschen Geistes, aber ohne Einheit und Mittelpunkt der bewegenden Kräfte. Keiner der größeren Höfe gewährte einen solchen Mittelpunkt. In Berlin herrschte unter Friedrich der französische Geist. Der große König war zu alt geworden, um die Morgenröthe der deutschen Dichtkunst zu begrüßen. Wohl sagte er ihren Aufschwung voraus; doch Lessing, Goethe und die Andern, die ihn heraufführten, blieben ihm unbekannt.

In Wien bezeichnete, unter Joseph's II. Regierung, Blumauer einen Gipfel der österreichischen Poesie. Wohl versprach der aufgeklärte Monarch die Künste und Wissenschaften zu schützen; wohl nahm er die Widmung von Klopstock's „Hermannsschlacht" an; doch

in Oesterreich herrschten zu viele den Musen fremde und feindliche Interessen, und der Kaiser, ein heller Kopf, aber kein poetisch geartetes Gemüth, gerieth im Kampf für die Tendenzen der Aufklärung in zu schroffe und verbitterte Konflikte, um der friedlichen Musen gedenken zu können.

So blieb der Schutz derselben den kleineren Höfen überlassen. In Mannheim erwies sich der Kurfürst Karl Theodor künstlerischen, besonders dramatischen Bestrebungen günstig; Graf Wilhelm von Schaumburg-Lippe war Abbt's Freund und der Gönner Herder's, den er 1771 nach Bückeburg berufen hatte; von der Landgräfin Karoline von Darmstadt, welche eine Sammlung Klopstock'scher Oden drucken ließ, wünschte Wieland, sie möchte Königin Europas sein. Am Hofe zu Darmstadt las Schiller seinen Don Carlos, eine Vorlesung, welcher Herzog Karl August von Weimar beiwohnte, und welche dem Dichter den Titel eines Rathes verschaffte. Preiswürdig war die Theilnahme der Höfe von Gotha, Coburg und Meiningen an literarischem Streben. Hier galt besonders der Humor und sein genialster Vertreter Jean Paul. Unter Ernst II. blühte das Hoftheater zu Gotha, an welchem Ekhof, der größte Schauspieler damaliger Zeit, wirkte; Gotter dichtete dort seine Medea; der feine, geistreiche Thümmel ließ sich 1783, nachdem er seinen Ministerposten in Coburg aufgegeben, in Gotha nieder, wo er bis zu seinem Tode (1817) lebte. Der Verkehr des barocken, geistreichen Emil August mit Jean Paul ist bekannt. Der Fürst komponirte selbst und schrieb im Jean Paul'schen Styl sein „Kyllenion oder ein Jahr in Arkadien." Richter nennt ihn den witzigsten Kopf, der je unter einer Krone gesteckt habe. Auch in Coburg bei Herzog Franz war Jean Paul gerne gesehen, ebenso bei dem biedern Herzog Georg von Meiningen, den Jean Paul seinen Freund nennt, und dessen Sinn, Kenntniß und Güte er mehrfach rühmt.

Der Mittelpunkt aller dieser Bestrebungen, welche mit Kunst und Literatur zunächst das Hofleben schmückten, dann aber durch den Schutz und die ungetrübte Muße, welche den dichterischen Talenten gewährt wurde, auch die deutsche Literatur selbst förderten, wurde der

herzogliche Hof von Weimar. Dort treffen wir um das Jahr 1800 den Patriarchen der deutsch-französisch-griechischen Schöngeisterei, Wieland, den Vater einer gebildeten und geschmackvollen Gefühlstheologie, Herder, den Frankfurter Patriciersohn Goethe, der sich aus einem jugendlichen Stürmer und Dränger in einen würdigen kleinstaatlichen Minister verwandelt, und endlich den ehemaligen Regimentsmedikus Schiller, der inzwischen Hofrath und Professor geworden und in Weimar die Reihe seiner tragischen Meisterwerke vollendete.

Der Aelteste in diesem Kreise war Wieland, welcher im Jahre 1772 von der Herzogin Amalie als Erzieher des Erbprinzen nach Weimar berufen worden war. Die Herzogin Anna Amalie von Braunschweig, seit 1756 mit dem Herzog Ernst August Constantin von Weimar vermählt, doch schon seit 1758 Wittwe, war eine durch geistige Empfänglichkeit und Strebsamkeit hervorragende Fürstin, die sich nur in einem Kreise voll frisch lebendiger Anregungen wohlfühlte. Die Sympathieen mit Wieland's geistigem Streben ließen die Nichte des großen Friedrich diese Anregungen nicht nach Art und Weise ihres Onkels jenseits des Rheines suchen, sondern bei der deutschen Muse. Wieland übte nun bald eine Anziehungskraft auf verwandte, wenn auch minder produktive Naturen. Bertuch, der Uebersetzer des Don-Quixote, siedelte nach Weimar über; vor allem aber der Uebersetzer des Lucrez und Properz, ein preußischer Offizier, Karl Ludwig von Knebel, der, von Wieland's Persönlichkeit gefesselt, seit 1773 in Weimar blieb und die Erziehung des jüngsten Prinzen übernahm. Knebel's classisch gebildete, feine, aneignungsfähige Natur, wenn auch nicht frei von Sonderlingsgrillen und krankhafter Verstimmbarkeit, machte ihn zum Vertrauten unserer classischen Poeten, welche ihn in ihre dichterischen Plane einweihten und seinen Geschmack gern zum Richter über ihre Schöpfungen machten. Seine Beziehungen zur Herzogin, zu Karl August, zu Wieland und Goethe, zu Schiller und seiner Gattin treten in einer reichhaltigen Correspondenz hervor, deren letzten Abschluß der von Guhrauer herausgegebene Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel (1774—1832) (3 Thle., 1854) bildet. In diesen Briefen zeigt sich ein feines und zartes Naturempfinden,

welches den Hauch des Wetters und draußen die Stimmung des Tages wiederspiegelt, und was sein ästhetisches Glaubensbekenntniß betrifft, so liebte der Schüler des Lucrez, der jedes Wort in seiner Uebersetzung auf der feinsten Waage des Geschmackes wägt, doch nicht blos die Vorzüge der akademischen Form, sondern erkannte auch die Bedeutung des Inhaltes, betonte den wahren Sinn der Sache und sah in der Poesie nicht blos die gefällige Freundin, sondern auch die Lehrerin.

Johann Wolfgang von Goethe selbst, am längsten in Weimar heimisch und sein literarischer Glanz- und Mittelpunkt, war von dem jungen Herzog in Frankfurt 1774 besucht worden und wurde nach dessen Mündigkeit 1775 als Gast nach Weimar eingeladen. Goethe, 1749 zu Frankfurt aus einer wohlhabenden patricischen Familie geboren, in behaglichen Verhältnissen aufgewachsen, früh schon angeregt durch die geistesfrische Naivetät der Mutter, hatte damals, als der Herzog ihn aufsuchte, seine Straßburger und Leipziger Bildungsstationen, seine lebensfrischen Liebesabenteuer mit Gretchen, Friederike und Lili, an welche soviel todte biographische Gelehrsamkeit verschwendet worden, bereits hinter sich und stand als gefeierter Dichter des Götz und Werther an der Spitze der oberrheinischen Kraftgenies und der ganzen tumultuarischen Jugend, welche die alten Größen des deutschen Parnasses zu stürzen suchte, um sich selbst an ihre Stelle zu setzen. Goethe mit seiner gesunden, lebensvollen, ideal schönen Persönlichkeit wurde der Liebling des jungen Weimar'schen Herzogs, der ebenfalls voll Jugendlust und Gedankenfülle, voll Verstand, Charakter und Offenheit der todten Formen der Gesellschaft und ihres steifen Ceremoniells ebenso müde war, wie des eingerosteten Regierungsschlendrians, und nach einer Verjüngung des Lebens und Wirkens aus eigener Kraftfülle heraus und aus den Anregungen verwandter Naturen suchte. In Weimar durchlebte Goethe mit dem Herzoge eine geniale Sturm- und Drangepoche voll einer oft „wüthigen" Ausgelassenheit, wilder Naturfreude, durch Liebschaften erhellt und „verdüstert," in ihren Ausschreitungen, zu denen im Auge der kleinen Stadt nicht blos das Reitpeitschenduett

auf dem Markte, sondern auch „das Schlittschuhlaufen" gehörte, ein Aerger des Philisterthums. Goethe war ein Virtuos in allen ritterlichen Künsten und half an den Tagebüchern mitarbeiten, welche über die abenteuerlichen Fahrten nach den nächsten Dörfern geführt wurden. Doch bald trat er auch dem Herzog in Bezug auf die Regierungsgeschäfte näher. Er wurde schon 1776 zur Verwunderung der darüber neidischen, in ihrer Anciennetät gekränkten Beamten geheimer Legationsrath, 1779 wirklicher Geheimerath, 1782 Kammerpräsident. Mit den Würden und amtlichen Sorgen fand auch der Charakter Goethe's Maß und Beruhigung. Im Jahre 1783 hielt es der Herzog schon für nöthig, die Taciturnität „seines Herrn Kammerpräsidenten zu entrunzeln." Die Zeiten, in denen Goethe sein langes Haupthaar löste und sich vor Uebermuth auf der Erde wälzte, waren für immer dahin. Er wurde von Jahr zu Jahr würdevoller, äußerlich verschlossener und erstarrte zuletzt den Fremden gegenüber in einem feierlichen Ceremoniell, dessen starre Rinde nur in vertraulichen Gesprächen und in heiterer Tischlaune schmolz. Sein Sinn für Natur und bildende Kunst fand eine reiche Ausbeute auf seiner italienischen Reise, welche auch sein poetisches Talent mit idealen Motiven befruchtete. Während Goethe, an dem Hofe der verwittweten Herzogin ebensogern gesehen, wie am Hofe des Herzogs, eine hervorragende Rolle in der Leitung der theatralischen Vergnügungen spielte, welche die geistreiche, lebendige Fürstin liebte, während sich die Darstellungen meist zu diesem Zweck geschaffener Stücke im Lokal der herzoglichen Wohnung, im Redoutensaal, in der Mooshütte des Tiefurter Parkes drängten, und Goethe sein Talent in Kleinigkeiten und Gelegenheitsdichtungen zu verzetteln drohte: war das Publikum von Weimar anfangs keineswegs mit dieser Kunstpflege einverstanden; der Namen eines schönen Geistes war, wie Wieland an Merck schreibt, nirgends verhaßter als in Weimar, und wenn die Herzogin auf Reisen ging, so fürchtete man, sie werde einen neuen schönen Geist, den sie aufgefunden, mitbringen. Es bedurfte einer längeren Epoche und größerer Leistungen von Seiten der schönen Geister, als die Bewohner des Herzogthums bisher mit Augen

gesehen, um in ihnen das Bewußtsein wach zu rufen, daß ihre Anwesenheit der Stadt und dem Lande zum Ruhme gereiche; doch auch später trat bisweilen der Kontrast zwischen kleinstädtischer Engherzigkeit und dem Weltruhm der großen Geister grell genug hervor, wie überhaupt die Kluft zwischen Literatur und Publikum, zwischen den Meisterschöpfungen großer Geister und dem Geschmack und Verständniß der Menge in Deutschland bis auf den heutigen Tag eine unübersteigliche geblieben, und nur ein einziger Dichter, Schiller, eine Wirkung auf die Nation erreichte, die mit den Wirkungen der griechischen Tragiker und Shakespeare's einigermaßen verglichen werden kann.

Durch Goethe wurde sein Straßburger Mentor, Herder, 1776 aus Bückeburg nach Weimar als Generalsuperintendent und Hofprediger berufen. Goethe hatte wacker, allen Gehässigkeiten zum Trotz, die Anstellung des Freundes durchgesetzt und auch für seine häusliche Einrichtung gesorgt. Freund Humanus, wie Goethe ihn nannte, paßte indeß nicht in die Kreise, aus denen dieser seine Mariannen und Philinen entnommen. Dies ganze Treiben war ihm verhaßt. So nahm er selbst an den Hoflustbarkeiten nur geringen Antheil und gerieth allmählich in eine verstimmte Sonderstellung, deren Abgeschlossenheit zunahm, seit Goethe in Schiller einen Dichtungsgenossen gefunden, dessen anregender Umgang alle poetische Wärme in seiner eigenen Brust entband.

Friedrich von Schiller aus Marbach im Würtembergischen (geb. 1759), auf der Karlsschule herangebildet, Mediziner ohne Neigung, Deserteur aus Haß gegen die Disciplin, welche die freie Entwickelung seines Genius hemmte, Theaterdichter in Mannheim, Flüchtling in Oggersheim und Bauerbach, dichterischer Muse lebend in den dürftigsten Verhältnissen in Leipzig und Gohlis, in Dresden und Loschwitz Gastfreund der edeldenkenden und hochgebildeten Körnerschen Familie, hatte auf den abenteuernden Irrfahrten eines Literatenlebens, welches in die beliebtesten polizeilichen Kategorieen der Gegenwart paßt, in Rudolstadt die Bekanntschaft der beiden Töchter der Frau von Lengefeld gemacht, von denen Beide sein Herz und die

jüngere seine Hand gewann. In ihrem Hause traf er zuerst 1788 mit Goethe zusammen, der vor nicht langer Zeit von seiner italienischen Reise zurückgekehrt war. „Sein ganzes Wesen ist nicht das meinige," schrieb Schiller über diese Begegnung an Körner, „seine Welt ist nicht die meinige, unsere Vorstellungsarten scheinen wesentlich verschieden." Am meisten fiel wohl der Gegensatz der bürgerlichen Stellung hierbei in die Wagschale. Ein Weimarischer Kammerpräsident konnte mit einem Schriftsteller von so zweideutigen Antecedentien nicht gut auf gleichem Fuße verhandeln. Die „Räuber" „waren ihm verhaßt als eine wunderliche Ausgeburt" von „genialem Werth," aber „wildester Form." Dennoch bewies sich Goethe gerade als Staatsmann tolerant und wohlwollend gegen den jüngeren Dichter, indem er ihm eine außerordentliche Professur der Geschichte in Jena verschaffte. Dort trafen im Mai 1794 die beiden Dichter in einer naturforschenden Gesellschaft zusammen; bei dem Nachhausegehen knüpfte sich ein Gespräch zwischen ihnen an, und Schiller's aufmerkende und eingehende Würdigung Goethe'scher Naturanschauungen über die Metamorphose der Pflanzen förderte eine für jene Männer selbst, wie für die ganze Nation bedeutsame Annäherung. Die Mitarbeiterschaft an den „Horen," die Schiller herausgab, brachte sie in jene dauernde Beziehung, welcher wir ihren Briefwechsel verdanken, den gedankenreichsten in Bezug auf ästhetische Fragen, den die deutsche Literatur besitzt. Doch „die Horen" deckten die Kosten nicht und fanden selbst bei ihren Abnehmern nur geringen Beifall. Ein Zeichen, wie wenig damals unsere großen Dichter auf ein großes Publikum zu rechnen hatten! Darauf erschienen, von Schiller und Goethe im Bunde gedichtet, die Xenien, ein literarisches Strafgericht über den verdorbenen Geschmack der Zeit und die gehaltlosen Lieblinge des Publikums. In persönlichem und schriftlichem Verkehr wurden diese schonungslosen Distichen geschaffen; oft gab der Eine den Gedanken, der Andere die Form; der Eine dichtete den Hexameter, der Andere den Pentameter — es herrschte die vollste geistige Gemeinsamkeit, und das persönliche Eigenthumsrecht wurde fast gänzlich aufgegeben. Seit jener Zeit gelten Goethe und Schiller

auch in der Literatur für ein zusammengehöriges Doppelgestirn, sowenig diese Art gemeinsamer Thätigkeit ihnen die Herzen der Nation zuwenden konnte; denn ein Strom fast allgemeiner Erbitterung ergoß sich gegen die literarischen Machthaber, deren Berechtigung auf die alleinige Herrschaft im Gebiete deutscher Poesie damals noch keineswegs eine unbestrittene war. Schiller's akademische Laufbahn hatte inzwischen schon 1793 ein Ende gefunden, indem ihre glänzenden Anfänge durch Kränklichkeit und Krankheit, durch Abneigung gegen den trockenen Ton des Katheders und den immermehr hervortretenden Mangel an gründlicher wissenschaftlicher Vorbildung bald unterbrochen wurden. Im Jahre 1799 machte es die Liberalität des Herzogs dem Dichter möglich, nach Weimar überzusiedeln und dort im Verkehr mit Goethe und im gemeinsamen Streben nach ihren hohen Zielen die letzte, leider! kurz gemessene Zeit seines Lebens hinzubringen. So finden wir mit dem Beginne dieses Jahrhunderts die literarische Tafelrunde in Weimar vollzählig, obgleich schon im ersten Jahrzehnt desselben Herder und Schiller aus derselben schieden!

Wir haben nur in flüchtiger Skizzirung angedeutet, wie unsere großen Geister in Weimar sich zusammengefunden, indem die genauere Ausführung dem Literarhistoriker des vorigen Jahrhunderts überlassen bleiben muß. Doch da Weimar der Mittelpunkt war, nach welchem sich alle literarisch Strebenden drängten, und zugleich ein Wallfahrtsort für die Verehrer des Genius: so giebt ein Bild des gegenseitigen Verkehrs jener großen Männer und ihrer Beziehungen zum Publikum einen lebendigen Einblick in die damalige Stellung der Literatur zum Volksleben.

Die Freundschaft zwischen Schiller und Goethe wurde durch keine Disharmonie getrübt. So entgegengesetzt die Charaktere dieser Männer waren: so ergänzten sie sich doch wieder in harmonischer Weise. Goethe's Urtheil war stets tolerant in Bezug auf fremdes Dichten, da er frei war von allen doktrinairen Schrullen und von ästhetischer Rechthaberei und so ganz und voll auf sich ruhte, daß ihn die Macht einer fremden Persönlichkeit, mochte sie noch so lange „an seiner Sphäre saugen," nicht aus dem eigenen Kreise herausziehen

konnte. Goethe erkannte später die Vorzüge eines Walter Scott ebenso bereitwillig an, wie die eines Lord Byron; seine allseitige Empfänglichkeit für das Schöne stand im Einklang mit der außerordentlichen Virtuosität, mit der er die verschiedenartigsten dichterischen Formen beherrschte und sich in die Weltanschauung des Hellenismus und des Mittelalters, wie in die des Orients hineinempfinden konnte. Wie hätte er nicht besonders die ihm versagte dramatische Energie der Schiller'schen Muse anerkennen sollen, um so mehr, als sie auch dem Glanz des Weimar'schen Theaters und dem Ruf seiner Bühnenleitung zugute kam? Schiller dagegen war schroffer, intoleranter, einseitiger wie u. a. auch seine Kritik der Bürger'schen Gedichte beweist. Anhänger einer bestimmten philosophischen Doktrin, nicht ohne Herbheit im Ausdrucke seiner Ueberzeugungen, hat er selbst Goethe gegenüber Anwandlungen kritischer Rechthaberei und trifft, wie in seinem Urtheil über den „Egmont," oft empfindlich die Schwächen Goethe'scher Schöpfungen. Doch die Ehrfurcht vor dem Genius des Freundes, dem gegenüber er sich einen „poetischen Lump" nannte, die Theilnahme am Werden und Wachsen seiner Werke, wie z. B. von Wilhelm Meister, für deren lebenswahre Darstellung, für deren Griffe in's volle Menschenleben er bald die philosophische Formel zu finden wußte, die schmeichelhafte Auszeichnung, die der Freundesverkehr mit dem Minister für den bürgerlich untergeordneten Professor und Hofrath zur Folge hatte: das Alles machte die kritische Bestie zahm, die in Schiller's Gehirn mit ihren „kategorischen Imperativen" immer sprungbereit auf der Lauer lag, und ließ ihn in seinem Verhältniß zu Goethe stets das richtige Maß im Urtheil wahren. Wenn er trotz dessen hin und wieder eine empfindliche Saite berührte, so verstand Goethe's tolerante Natur rasch wieder auszugleichen und zu vergessen. Auch konnte Schiller's Kritik sich in den Xenien mit Behagen austoben, nachdem er Goethe zum Bundesgenossen und Mitschuldigen seiner kritischen Unerbittlichkeiten gemacht.

Nur einmal drohte dem Freundesbunde der beiden Dichter eine bedenkliche Störung. Der in ganz Europa gefeierte Kotzebue, dem seine Zeitgenossen, die Aesthetiker von Fach ausgenommen,

keineswegs die Stelle unter den großen Dioskuren von Weimar anwiesen, kehrte 1800 nach dieser seiner Vaterstadt zurück, um wo möglich in ihrem Bunde der Dritte zu sein. Hier stand ihm indeß eine Enttäuschung bevor, die er nur für die Frucht einer kleinstädtischen Intrigue halten konnte. In Goethe's Haus bestand ein geistreicher Kreis, der außer Schiller und Goethe fast nur weibliche Mitglieder zählte, darunter die Gräfin Einsiedel, Amalie von Imhoff, Frau von Wolzogen. Kotzebue war bei Hofe empfangen worden; aber Goethe äußerte, es helfe dem Kotzebue Nichts, daß er an dem weltlichen Hof zu Japan aufgenommen worden sei, wenn er sich nicht auch zugleich bei dem geistlichen Hofe daselbst Zutritt zu verschaffen wisse. Kotzebue hatte freilich die Frauen für sich; aber Goethe verhinderte durch einen Zusatzartikel zu den Statuten seine Aufnahme und sagte zuletzt, verdrießlich über die fortwährenden Bittgesuche der Frauen, man müsse den Gesetzen, die man einmal als gültig erkannt, treu bleiben, sonst solle man lieber die ganze Gesellschaft aufgeben, da eine zu lange fortgesetzte Treue für die Damen allerdings etwas Beschwerliches, wo nicht gar Langweiliges habe. Kotzebue bereitete nun, um Goethe für diese Kränkung zu strafen, eine Krönung Schiller's auf dem Stadthause vor. Er vereinigte sich dazu gerade mit jenen Damen, welche den auserlesenen Cirkel bei Goethe bilden halfen, vor allem mit der Gräfin Einsiedel, die, stets von Goethe ausgezeichnet, jetzt seine Feindin geworden war. Wenn irgend Etwas beweist, daß die classische Bildung selbst in den großgeistigen Kreisen nicht tief gedrungen war, sondern die „populaire Fiber" vorherrschte, welche mit der großen Menge sympathisirte: so ist es dieser rasche Abfall tonangebender Damen Weimars von Goethe zu Kotzebue. Freilich handelte es sich um eine Verherrlichung Schiller's, der gerade nach Leipzig gereist war, um der Aufführung seiner „Jungfrau von Orleans" beizuwohnen. Man wollte Scenen aus Don Carlos, der Jungfrau und Maria Stuart darstellen. Zuletzt sollte das Gedicht von der Glocke vorgetragen werden, und Kotzebue als Meister Glokkengießer die aus Pappe verfertigte Form der Glocke mit seinem Hammer entzweischlagen und die darin verborgene Büste Schiller's

enthüllen, während der Dichter selbst gleichzeitig von Frauenhänden gekrönt wurde. Schiller hatte inzwischen in Goethe's Haus erklärt, er werde sich wohl krank schreiben. Doch scheiterte der ganze Plan. Der Bürgermeister wollte nicht die Schlüssel zum Rathhaus hergeben, der Vorsteher der Bibliothek nicht Schiller's Büste herleihen. So kam die Dichterkrönung, die Kotzebue auf Unkosten Goethe's veranstalten wollte, nicht zu Stande, und es mischte sich keine Dissonanz in den Freundschaftsbund unserer größten Dichter, welcher bis zu Schiller's Tode fortdauerte. Wie tief Goethe von dem Dahinscheiden des Freundes ergriffen worden, wie lange diese schmerzliche Saite in ihm nachzitterte, und welchen unvergänglichen dichterischen Ausdruck er dieser Empfindung gegeben, ist allbekannt und spricht für die tiefe Bedeutung dieser Freundschaft.

Gegenüber dem Freundesbunde Schiller's und Goethe's und der literarischen Diktatur der Duumvirn hatten sich Wieland und Herder, Jeder auf seine Art und Jeder für sich, in literarische „Frondeurs" verwandelt. Der Stammhalter des dichterischen Weimars, Wieland, war von Hause aus durch die Berufung Goethe's gekränkt worden, der ihn in seiner Schrift „Götter, Helden und Wieland" mit allem Uebermuth der rheinländischen Stürmer und Dränger angegriffen. Goethe hatte jedoch, zufolge einer Verabredung mit dem Herzog, schon von Frankfurt aus einen freundlichen Brief an den Dichter der Alceste geschrieben, und der leicht versöhnliche und begeisterte Wieland war bald gänzlich von allem Mißmuth gegen den großen Sterblichen geheilt. „Seine Seele war so voll von Goethe, wie ein Thautropfen von der Morgensonne;" er spricht 1775 in einem Briefe an Merck von seiner enthusiastischen Liebe zu ihm, „von seiner Freude, daß er, den er wie einen eingebornen einzigen Sohn liebe, dem Vater so schön über den Kopf wachse." In späteren Ergüssen wechselt die Stimmung des reizbaren Poeten gegen Goethe je nach den letzten Eindrücken, die er von ihm empfangen. Bald nannte er ihn nur einen herrlichen Gottesmenschen, der Alle glücklich mache (1776), möchte ihn vor Liebe fressen (1778); dann spricht er wieder von Goethe's „politischem Frost" und von seiner „Trockenheit und Ver-

schlossenheit." Später wundert er sich einmal über die gute Laune, „die er bei den unzähligen Plackereien der Ministerschaft noch im Satz habe." Grund zum Aerger gab ihm der genicle Ankömmling oft genug. So wurde zu Ettersburg in Wieland's Gegenwart seine „Alceste" auf die lächerlichste Weise parodirt (1779), die Arie: „Weine nicht, du meines Lebens Abgott" mit dem Posthorn begleitet und auf den Reim „Schnuppe" ein langer Triller abgeleiert. Da beklagte sich Wieland über den Mangel an Anstand, obgleich er kurz vorher von dem Herzog und von Goethe für seinen Oberon das unbedingteste Lob, ja von Letzterem einen ehrlich gemeinten Lorberkranz erhalten hatte. Merck fand Wieland 1778 in Folge des Druckes, den die Potentaten Goethe und Herder ausübten, sehr kleinmüthig. Den Wechsel seiner Stimmungen kann man in den zahlreichen Briefen verfolgen, die der epikureische Patriarch der Weimar'schen Literaturgemeinde hinterlassen. Die Redaktion des „deutschen Merkur" brachte ihn schon früh mit Schiller in Berührung, dem die Zeitschrift einige der besten Beiträge verdankte. Eine Reise, die Wieland im Jahre 1797 nach Süddeutschland und der Schweiz machte, ließ in ihm den Gedanken einer Uebersiedelung nach seiner alten Heimath aufkommen, wo ihm die zahlreichsten und glänzendsten Auszeichnungen zu Theil geworden. In Weimar hielt ihn nur die Freundschaft seiner alten Gönnerin, der Herzogin Amalie, welche unwandelbar dieselbe geblieben. Eine Gesammtausgabe seiner Schriften hatte ihn 1798 in den Stand gesetzt, das Gut Osmannstädt zu kaufen; doch kehrte er bereits 1803 nach der Stadt zurück, wo ihn besonders Herder zu gewinnen wußte, dessen Abneigung gegen die Diktatur Goethe's und Schiller's, sowie gegen die Kant'sche Philosophie er theilte. Doch störte bei Wieland's versöhnlichem, echt humanem Wesen seine „frondirende" Richtung niemals den geselligen Verkehr, wie denn Schiller bei den Whist- und L'Hombrepartieen im Wieland-schen Hause ein gern gesehener Gast war. Indeß erlitt Wieland's älterer und wohlbegründeter Ruhm durch Goethe's und Schiller's Dichtungen keine Einbuße. Die alten Freunde, Knebel, Gleim, Musaeus, blieben ihm treu; es fanden sich neue, wie z. B. Jean Paul.

Der König und die Königin von Preußen, welche 1799 nach Weimar kamen, zeichneten ihn in hohem Grade aus, und besonders die Königin Louise erfreute ihn durch die Beweise ihrer Bekanntschaft mit seinen Schriften. Auch der fremde Imperator ließ sich im Jahre 1808 Wieland vorstellen und unterhielt sich mit ihm über Voltaire und Caesar, bis der Greis, der vor Müdigkeit nicht länger stehen konnte, um seine Entlassung bat. Bald darauf wurde dieser durch den Orden der Ehrenlegion für seine Strapaze entschädigt. Mit mehr Heftigkeit und Consequenz erklärte sich Herder gegen die Herrschaft Goethe's und Schiller's. An Goethe hing er zwar nicht nur mit Dankbarkeit, sondern, wie Schiller selbst 1787 an Körner schreibt, mit einer Art von Vergötterung. Doch ward er durch die innige Beziehung zwischen Goethe und Schiller immer mehr erkältet. Sein Urtheil über „Wilhelm Meister" war ebenso ungünstig, wie das über Wallenstein. Er haßte Kant und in Schiller den eifrigen Kantianer. Ueber die Xenien war er empört, und mit Unmuth wandte er sich von den beiden Freunden, die er nur die „beiden großen Säulen Jachir und Boas" nannte*). Der Vertreter der Humanität isolirte sich gegen sein Lebensende in Weimar immer mehr und fand nur Trost in neuerworbenen jüngeren Freunden, von denen besonders Jean Paul sein ganzes Herz gewann.

So sehen wir die Weimar'sche Literaturgemeinde, deren Gesammtwirken doch für den späteren Betrachter auf großen gemeinsamen Principien ruhte, in keineswegs ungestörter Eintracht, in durchgreifenden Meinungsverschiedenheiten befangen, schwankend in ihren gegenseitigen Beziehungen und in der Anerkennung von der Nation geschätzter Werke. Die veröffentlichten Briefsammlungen enthalten eine große Menge von „Ketzereien" und „Impietäten," deren sich ein Mitglied der poetischen Tafelrunde gegen das andere schuldig machte. Was sie zusammenhielt, war doch vorzugsweise die Energie des geist-

*) Vergl. über Herder: Aus Herder's Nachlaß. Ungedruckte Briefe, herausgegeben von Heinrich Düntzer und F. G. von Herder. (Frankfurt a. M. 3 Bde. 1857.)

vollen Fürsten, der über kleinliche Spaltungen hinaus das Große und Ganze, die nationale Bedeutung so großer Talente und ihrer Schöpfungen im Auge hatte. Das glänzendste und verdiente Lob hat Goethe seinem fürstlichen Freunde ertheilt. Er nennt ihn einen gebornen großen Menschen, der für Alles Sinn und für Alles Interesse habe, einen Menschen aus dem Ganzen, bei dem Alles aus einer einzigen großen Quelle komme. Er habe die Gabe besessen, Geister und Charaktere zu unterscheiden und Jeden an seinen Platz zu stellen. Edelstes Wohlwollen und reinste Menschenliebe habe ihn beseelt; er sei größer gewesen, als seine Umgebung. Gerade dafür und für seine Unnahbarkeit gegen fremde Zuflüsterungen spricht der Zusammenhalt, den er allein dem literarischen, vielfach zerspaltenen Kreise in Weimar gab. Wieland widerstand dem Heimweh nach Süden, Schiller den Einladungen nach Norden — nur der Tod löste die Glieder dieser Kette.

Zahlreich waren die Gäste, welche der Ruhm des deutschen Athen an die Ufer der Ilm führte. Unter den ersten befanden sich die Stürmer und Dränger, Goethe's Jugendgenossen, die Gebrüder Stolberg, der Hurone Lenz, der alle Tage regelmäßig seinen dummen Streich machte (1776), Klinger, der wie Lenz auf Goethe drückend wirkte und mit dem Vorlesen seiner Manuskripte ihn so beunruhigte, daß Goethe oft mitten darin entlief, Merck (1779), der mit Goethe's „Herumschranzen und scherwenzen am Hofe" nicht zufrieden war und frug, ob es nichts Besseres für ihn zu thun gebe? Franzosen, wie Abbé Raynal, und Villoison (1782), später Frau von Staël, der „Sturmwind im Unterrock" (1803), und Benjamin Constant, sprachen öfters in Weimar ein; auch F. H. Jacobi, Georg Forster, Elisa von der Recke (1784), der Physiognom Lavater (1785), welcher der Herzogin Amalie so gefiel, daß sie erklärte, wäre sie eine große Monarchin, so müßte Lavater ihr Premierminister sein; der Dichter der Lenore, Bürger (1789), der sich bei Goethe mit den Worten einführte: Sind Sie Goethe? Ich bin Bürger; J. H. Voß (1794), der sich gastlicher Herzlichkeit von Seiten eines Wieland, Herder und Goethe rühmen durfte u. A.

War Weimar das Musenathen: so bildete die Nachbarstadt Jena seine philosophische Stoa und Akademie. Es ist in der That ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß gleichzeitig mit den größten Dichtern in Weimar die größten Philosophen in Jena ihren Wohnsitz aufgeschlagen. Thüringen war damals das Herz deutscher Bildung, deren Januskopf: Dichtkunst und Philosophie gerade in seiner Zusammengehörigkeit unsere classische Epoche bestimmte. Reinhold, Fichte, Schelling, Hegel in Jena vertraten nach- und nebeneinander die ganze Fortentwickelung unserer Philosophie, während die beiden Humboldt Staats- und Naturwissenschaften mit feiner ästhetischer Bildung behandelten. So war der Verkehr zwischen Jena, wo sich eine Zeitlang auch eine ästhetische Kolonie, Hölderlin, die Schlegel, Gries u. A. angesiedelt, stets lebendig; die akademische Jugend von Jena brachte einen frischen Lebensstrom in das vornehme Weimar, und die Weimar-Jenenser Briefpost war stets mit den denkwürdigsten Aktenstücken eines geistigen Verkehrs befrachtet, dessen Anregungen für die späteren Geschlechter nicht verloren gehn sollten.

Unter den Gästen, welche der Ruf der Ilmstadt dorthin gezogen, befanden sich zwei, welche auf die Weiterentwicklung unserer Literatur den größten Einfluß ausgeübt und, obgleich ihnen das Organ für die classische Formenschönheit, dies Palladium der Weimar'schen Tafelrunde, wie überhaupt das Interesse für antike Bildung fehlte, durch das Element des Humors und durch romantische und moderne Tendenzen für diesen Mangel vollkommenen Ersatz boten — Jean Paul und Ludwig Tieck. Der Erste, ein universeller Kopf von ursprünglicher Dichterkraft, darf den Vergleich mit den Größen von Weimar nicht scheuen und hatte vor ihnen das voraus, was wir den „modernen Instinkt" nennen möchten, und den Zweiten erhob eine nicht unbedeutende Partei nach Goethe's Tod auf den leergewordenen kurulischen Sessel eines literarischen Diktators.

Jean Paul erschien in Weimar zuerst 1796, als gerade sein „Hesperus" große Begeisterung erregt hatte. Goethe nannte in einem Briefe an Schiller das Werk „einen Tragelaphen erster Sorte." Schiller fand darin Imagination und Laune. Später

bedauerte Goethe, daß Jean Paul bei manchen guten Partieen seiner Individualität nicht zur Reinigung seines Geschmacks kommen könne, und meldete dann Schiller, die Hundsposttage seien das Werk, worauf das feinere Publikum jetzt seinen Ueberfluß an Beifall ergieße, was Schiller darauf für eine psychologische Merkwürdigkeit erklärte. Nach der persönlichen Bekanntschaft mit Jean Paul schrieb Goethe über ihn: „Richter sei ein so komplicirtes Wesen, daß er sich die Zeit nicht nehmen könne, ihm seine Meinung über denselben zu sagen, Schiller müsse und werde ihn sehen, und Beide würden sich dann gern über ihn unterhalten. In Weimar schiene es ihm übrigens wie seinen Schriften zu gehen, man schätze ihn bald zu hoch, bald zu tief, und Niemand wisse das wunderliche Wesen recht anzufassen." Schiller dagegen schilderte ihn nach seinem Besuch in folgender Weise: „Ich habe ihn ziemlich gefunden, wie ich erwartete, fremd, wie einer, der aus dem Monde gefallen ist, voll guten Willen und herzlich geneigt, die Dinge außer sich zu sehen, nur nicht mit dem Organ, womit man sieht." Später wurde indeß die herablassende Freundlichkeit der beiden literarischen Großmächte gegen Jean Paul durch eine unvorsichtige Aeußerung in Betreff Goethe's getrübt, und in den Xenien fehlte nicht die strafrichterliche Sentenz über seine Dichtungen.

Jener Aeußerung Schiller's zum Trotz sah indeß J e a n P a u l sehr gut d i e D i n g e a u ß e r s i c h, und das Charakterbild, das er uns von den großen Dichtern selbst und von dem Leben und Treiben in Weimar entwirft, ist eine der lebendigsten und treffendsten Schilderungen des classischen Musensitzes. „Schon am zweiten Tage," schreibt er an seinen Freund Otto 1796, „warf ich hier mein dummes Vorurtheil für große Autoren ab, als wären es a n d e r e L e u t e; hier weiß Jeder, daß sie wie die Erde sind, die von weitem im Himmel als ein leuchtender Mond daherzieht, und die, wenn man die Ferse auf ihm hat, aus boue de Paris besteht und einigem Grün ohne Juwelennimbus. Ein Urtheil, das ein Herder, ein Wieland, Goethe fällt, wird so bestritten, wie jedes andere, das noch abgerechnet: daß die drei Thurmspitzen unserer Literatur einander — meiden." Zu Goethe ging er „ohne Wärme, blos aus Neugierde." „Sein Haus

frappirt; es ist das einzige Weimars in italienischem Geschmack mit solchen Treppen — ein Pantheon voll Bilder und Statuen; eine Kühle der Angst presset die Brust, endlich tritt der Gott her, kalt, einsylbig, ohne Accent. Sagt Knebel: die Franzosen ziehen in Rom ein — Hm! sagt der Gott. — Seine Gestalt ist markig und feurig, sein Auge ein Licht. — Aber endlich schürte ihn nicht blos der Champagner, sondern die Gespräche über die Kunst, Publikum u. s. f. und — man war bei Goethe." Von Schiller berichtet Jean Paul: „Ich trat gestern vor den felsigen Schiller, an dem wie an einer Klippe alle Fremden zurückspringen. Er erwartete mich aber, nach einem Briefe von Goethe. — Seine Gestalt ist verworren, hartkräftig, voll Edelsteine, voll scharfer schneidender Kräfte — aber ohne Liebe. Er spricht beinahe so vortrefflich, als er schreibt."

Inniger wurde der Verkehr Jean Paul's mit Herder und Wieland, der auch während seines späteren Aufenthaltes in Weimar im Jahre 1799 ungestört fortdauerte. Wie rührend schildert der große Humorist seine erste Begegnung mit Herder! Wir können uns kaum mehr in eine Epoche zurückdenken, in welcher geistige Sympathieen so tief im Gemüthe wurzelten. „Unter dem freien Himmel lag ich endlich an seinem Mund und an seiner Brust, ich konnte vor erstickender Freude kaum sprechen — nur weinen, Herder konnte mich nicht satt umarmen. Als ich mich umsah, waren die Augen Knebel's auch naß!"

Gegen den romantischen Wildling Ludwig Tieck, der um das Jahr 1799 nach Weimar kam, war Herder „einsilbig, verschlossen und mürrisch und ließ Nichts von jener Liebenswürdigkeit ahnen, die ihm, wenn er wollte, zu Gebote stand." Den Dichter der Räuber besuchte Tieck in seinem Gartenhause. Er fand ihn „hager und groß, den Oberleib lang gestreckt, die Gesichtsfarbe bleich, die graublauen Augen hatten für gewöhnlich einen kalten Ausdruck, der jedoch schwand, wenn Schiller warm wurde." Beide blieben sich im Ganzen fremd, und Tieck schien von diesen Gesprächen eine Zeitlebens dauernde Erkältung gegen Schiller davongetragen zu haben, die sich noch spät in dem „spanischen Seneka" Luft machte, dem Ehren=

titel, mit dem er den großen Tragödiendichter bezeichnete. Dagegen machte Goethe auf Tieck einen bedeutenden Eindruck. „Das ist ein großer, vollendeter Mensch, Du könntest bewundernd vor ihm niederfallen," sagte sich Tieck nach der ersten Begegnung. Gerade zu Goethe ging in den drei ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts die große Pilgerfahrt des jüngeren Geschlechtes und aller ästhetisch Gebildeten und Strebenden, nur die Patrioten und Gesinnungsmänner ausgenommen. Diese Wallfahrt verlor indeß jede tiefere Bedeutung, seit sie eine Sache der Mode geworden. Der Heiligenschein unserer ganzen classischen Literaturepoche strahlte zuletzt um das Haupt des einzig Ueberlebenden, der als Vermittler der Weltliteratur auch die Sendboten fremder Nationen empfing. Napoleon's Anerkennung hatte Goethe ausgezeichnet, während ein preußischer Stabsofficier, der bei Goethe im Quartier lag, von dem berühmten Dichter Nichts wußte, sondern nur meinte, er habe dem Kerl auf den Zahn gefühlt, und er scheine ihm Mucken im Kopf zu haben.

Wir haben gesehn, wie Weimar der Mittelpunkt der deutschen ästhetischen Bildung und das Mekka der Auserwählten und Berufenen war. Man würde sich indeß täuschen, wenn man die bengalische Beleuchtung, mit welcher jetzt die Literaturgeschichte die Gruppen der hervortretenden Geister erhellt, schon für die damalige Zeit als die übliche und allgemein beliebte ansehn wollte. Für die große Menge der Nation verschwanden jene „Classiker," soweit sie überhaupt volksthümlich geworden, im profanen Getümmel des Literaturmarktes neben anderen Namen, welche damals einen nicht minder zauberhaften Glanz verbreiteten, während sie jetzt nur noch im Kuriositätenkabinet einer sehr in's Einzelne gehenden Literaturgeschichte fortleben. Wir finden hierfür in den Geständnissen unserer Classiker selbst zu viele Belege, um daran zweifeln zu können. Schiller und Goethe waren nur volksthümlich geworden durch ihre ersten Werke, „die Räuber" und den „Götz" und „Werther" und hatten diese Volksthümlichkeit zum Theil wieder eingebüßt. Schiller's philosophische Kampf- und Läuterungsepoche, Goethe's Hofpoesieen, Operetten, dramatische Sentimentalitäten und selbst ideale Meisterdramen befriedigten nur

einen auserlesenen Kreis ästhetischer Feinschmecker. Als Goethe von Italien zurückgekehrt war, fand er die Nation und sich selbst „eingeklemmt zwischen Ardinghello und Franz Moor.“ Während diese Schriften zu Tausenden abgingen, klagte sein Verleger, die neue Ausgabe seiner Werke, die Goethe so lange und mit so sorgsamem Fleiß vorbereitet hatte, verkaufe sich sehr langsam. Ardinghello und die Räuber — das waren bei aller Wüstheit doch immer Werke eines Talentes und eines Genies — — aber die Fluth von Nachahmungen, die sie hervorgerufen, und welche den literarischen Markt überschwemmten!

Wir betrachten „die Räuber“ als die erste kühne That des Schiller'schen Genius! Was wir in ihnen finden — — es sind die idealen Züge desselben in ihrer ersten, oft wüsten Verzerrung, aber auch in ihrer gewaltigen Macht, in ihrem hinreißenden Zauber! Für die Zeitgenossen wog in „den Räubern“ das stoffartige Interesse vor! Das grausam Spannende der Intrigue, die schauerliche Wildheit der Behandlung, die Romantik des freien Lebens im Walde — das machte das Drama zu einem Lieblingsstücke der Massen, die es vielleicht andern ähnlichen Stücken vorzogen, doch nicht der Art, sondern nur dem Grade nach von ihnen verschieden fanden. So ist es kein Zweifel, daß z. B. Zschocke's „Abällino der große Bandit“ vom Publikum unbedenklich in eine Linie mit „den Räubern“ gestellt wurde. Wie ein in's Wasser geworfener Stein immer weitere Kreise zieht, welche in demselben Maaße an Ausdehnung gewinnen, je flacher sie werden: so ist es mit den poetischen Thaten der Talente, welche alsbald von der Fabrikarbeit in's Breite und Flache hinausgedehnt, damit aber auch dem Publikum zugänglicher werden. Schiller's „Räuber“ hatten eine ganze „Räuberliteratur“ in's Leben gerufen. Da war Cramer's „Domschütz;“ da lockten in den Katalogen die Retter der unterdrückten Menschheit, die Räuberrepubliken in Italien, die Seeräuberköniginnen, die Banditenbräute im Nonnenkloster, die furchtbaren Mädchenräuber und edeln Banditensöhne, und selbst zu den Füßen des Weimar'schen Parnassus und seines von Griechenlands Sonne verklärten Doppelgipfels hatte sich 1798 Rinaldo

Rinaldini mit seiner schönen Rosalie und ihren unzähligen Nachfolgerinnen niedergelassen, und sein geistiger Vater, Christian August Vulpius, erfreute sich sogar einer vorläufig illegitimen Schwägerschaft mit dem großen Dichterfürsten. Ebenso massenhaft war die Produktion auf dem Gebiete der Ritter-Romantik — Veit Weber, Cramer, Spieß, Schlenkert sorgten dafür, daß es Götz von Berlichingen nicht an Nachtretern auf der Bühne und im Roman fehlte. Hierzu kamen die Nachahmungen Werther's, die Siegwartiaden, die sentimentalen Romane Lafontaine's — — kurz, Schiller und Goethe hatten sich mit ihren Erstlingswerken, denen ein endloser Chorus von Nachtretern folgte, selbst die Bahn des Ruhmes verengt, als sie anderen, classischen Zielen nachzustreben begannen.

Der geringe Erfolg der Horen, der Mißmuth über feindliche Kritiken der Berliner und über die wachsende Massenhaftigkeit der Produktion, welche das Genie in den Schatten zu stellen drohte, waren wohl die Hauptursache der „Xenien" (1797), von denen noch nicht genug bemerkt ist, daß sie in die erfolgloseste Epoche unserer beiden großen Dichter fallen. Wie groß die Schaar ihrer Gegner und der Lieblinge des Publikums war, die nicht zu den Schiller-Goethe'schen Fahnen schwuren — darüber geben die Xenien selbst die beste Auskunft. Es verdient Beachtung, daß unsere größten Dichter, um die Aufmerksamkeit der Deutschen auf sich zu lenken, sich eines Mittels bedienten, welches doch in den Bereich des Skandals fällt und von den Effektmitteln der Heine'schen Literaturepoche im Wesentlichen nicht verschieden ist. „Die Xenien" waren ein Kraftstück, würdig der alten Sturm- und Drangepoche der Dichter „des Götz" und „der Räuber," eine Sammlung literarischer Pasquille, von schlagender Form und tiefstem Gehalt, aber doch über „die fröhliche Posse" und den „Schabernack" hinausreichend. Wer je ein ungünstiges Urtheil über die beiden Dichtergrößen gefällt, wurde am wenigsten verschont. Die verletzte Eitelkeit machte die bittersten Xenienpillen zurecht. Das literarische Deutschland unterwarf sich indeß keinesweges einem Strafgericht, dessen Urheber damals noch keine marmornen Denkmäler aufzuweisen hatten, sondern mit ihrem Ruhm noch der schwankenden

Welle des Tages angehörten. Die Art und Weise der Entgegnungen zeigt am deutlichsten, daß man „die Dichterfürsten" damals als ganz gewöhnliche Literaten von zweifelhafter Begabung behandelte; denn selbst die größte persönliche Gereiztheit würde nie den Respekt vor dem anerkannten Genius verleugnet haben. Die Xenien wurden nicht nur als ein Furienalmanach, als eine Heimsuchung der leidenden Menschheit, als eine Landplage dargestellt, sondern es kamen auch die heftigsten Entgegnungen von Dyk, von Mans u. A. Der Breslauer Gymnasial-Direktor veröffentlichte sogar „Gegengeschenke an die Sudelköche in Jena und Weimar."

Bei dieser Gelegenheit muß der Literarhistoriker sein Bedauern aussprechen, daß trotz der Ueberfluthung der Schiller-Goethe-Literatur uns noch immer ein Werk fehlt, welches für das Verhältniß unserer Classiker zum Publikum, das wir hier in flüchtigen Umrissen andeuten, die lehrreichsten Daten geben würde. Was hilft es, immerfort mit literarischer Glanzwichse das Leben und die Werke unserer großen Geister spiegelblank zu putzen, wenn wir nicht ein genaues Register der verschiedenartigen Verdunkelungen und Sonnenfinsternisse ihres Ruhmes erhalten? Eine Sammlung aller Kritiken der Zeitgenossen über die Werke Schiller's und Goethe's, zusammengestellt aus sämmtlichen damals erscheinenden Zeitungen und Zeitschriften, Büchern und Briefsammlungen, würde uns erst über das Bild orientiren, welches sich die Mitwelt in verschiedenen Epochen von unseren großen Dichtern entwarf, und welches sich natürlich von dem der Nachwelt vorschwebenden Totalbild wesentlich unterscheiden wird.

Es ist wahr, daß Schiller's Ruhm in seinen letzten Lebensjahren sich außerordentlich hob. Zur Aufführung des Wallenstein (1799) kamen der König und die Königin von Preußen nach Weimar. Die erste, 3000 Exemplare starke Auflage des Stückes war rasch vergriffen. Nach der Aufführung der „Jungfrau von Orleans" improvisirten die Bewohner von Leipzig eine ehrfurchtsvolle Huldigung, und in Berlin wurde das neue Schauspielhaus 1802 mit der Darstellung der Jungfrau eröffnet. Die letzten Tragödieen machten rasch die Runde über die Bühnen, und bei dem Aufenthalt des Dichters in

Berlin wurden ihm große Auszeichnungen zu Theil. Auch Goethe's Autorität wuchs in den auserlesenen Kreisen! Dennoch war die Opposition der Romantiker im „Athenäum," welche sehr keck gegen Wieland, doch auch gegen Schiller und selbst gegen Goethe keineswegs rücksichtsvoll auftraten, eine neue Kränkung für die literarischen Machthaber, um so mehr, als sie diese Schlange gleichsam an ihrem Busen genährt hatten, und der geistreiche Ton der Schlegel die nachwachsende Generation mit ihren literarischen Ketzereien anzustecken drohte.

Von entscheidender Wichtigkeit für die Vermittelung unserer großen Dichter mit dem Publikum blieb stets das Theater, welches seine Wirkungen auch auf jene Kreise erstreckt, denen die buchhändlerische Literatur weniger zugänglich ist. Das neue Theater in Weimar wurde im Jahre 1790 eröffnet, und Goethe übernahm die Leitung mit einer so uneingeschränkten Macht, daß die Versuchung nahe lag, die Unabhängigkeit vom Publikum zu ganz besonderen Experimenten zu benutzen. „Das Publikum will determinirt sein — war Goethe's Grundanschauung; seinen schlechten Gelüsten muß entgegengetreten, sein Geschmack geläutert werden." Die Folge war, daß **Goethe** gleichsam seine literarischen Studien auf der Bühne verwerthete, und die ehrlichen Weimaraner an ihren Theaterabenden oft an einer ministeriell dekretirten Langenweile zu leiden hatten.

Ueber die theatralische Massenliteratur glaubte Goethe nicht wegwerfend genug denken zu können. Er schrieb 1790 an Reichardt: „den roheren Theil hat man durch Abwechslung und Uebertreiben, den gebildeteren durch eine Art Humanität zum Besten. Ritter, Räuber, Wohlthätige, Dankbare, ein redlicher biederer Tiers-Etat, ein infamer Adel 2c. und eine durchaus wohlsoutenirte Mittelmäßigkeit, aus der man nur allenfalls abwärts in's Platte, aufwärts an den Unsinn einige Schritte wagte: das sind nun schon seit zehn Jahren die Ingredienzien und der Charakter unserer Romane und **Schauspiele**." Diese Lieblingskost wurde dem Publikum nur karg zugemessen; dafür mußte Weimar Stücke wie den Groß-Kophta, den Bürgergeneral, später die natürliche Tochter mitansehen, Produktionen, die Goethe's

geringes dramatisches Talent klar bewiesen, zum Theil auch arm an dichterischen Schönheiten waren und auf keinem anderen Repertoire eine Stätte fanden. Mittelmäßige Schauspieler, ein kaltes Publikum, das in Gegenwart des Hofes nicht zu applaudiren wagte und nur selten durch studentischen Zuzug aus Jena ein neues frisches Element in sich aufnahm — das Alles machte die Goethe'sche Theaterdiktatur im ersten Jahrzehnt so unerquicklich wie möglich und zwang ihn auch noch später zu Gewaltmaßregeln gegen Publikum und Kritik. Eduard Devrient schildert in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" das Gebahren des Theaterministers folgendermaßen: „Mitten im Parterre saß er auf einem Sessel, sein gewaltiger Blick beherrschte und lenkte den Kreis um ihn her und hielt die Mißvergnügten oder Parteilosen im Zaum. Als die Jenenser Studenten, deren eigenmächtiges Urtheil ihm in Weimar sehr ungelegen war — er beschränkte sie auf mancherlei Weise, verbot ihnen z. B. den Besuch des ersten Ranges — sich einmal zu tumultuarisch äußerten, erhob er sich sogar, gebot Ruhe und drohte die Unruhigen durch die wachthabenden Husaren hinausführen zu lassen. Eine ähnliche Scene führte 1802 die Aufführung des Alarcos von Fr. Schlegel herbei, die dem Publikum denn doch als eine zu starke Zumuthung erschien und bei dem ergebenen Beifall der loyalen Partei eine starke Lachopposition hervorrief; da erhob sich Goethe wieder und rief mit donnernder Stimme: „man lache nicht!" Zuletzt ging er gar so weit, auf einige Zeit jede laute Aeußerung des Publikums sowohl des Beifalls, wie des Mißfallens zu verbieten. Er wollte in dem, was er selbst für angemessen hielt, in keiner Weise beunruhigt sein. Selbst die Kritik hielt er scharf im Zügel; ein Aufsatz Böttcher's über seine Direktion, von dessen Abfassung er hörte, veranlaßte ihn zu der Erklärung, daß, wenn er erscheinen würde, er seinen Posten niederlegen werde; und Böttcher ließ den Artikel ungedruckt."

Bei Gelegenheit des unglücklichen Alarcos sprach es Goethe in einem Schreiben an Schiller mit größter Naivetät aus, daß er das Theater zu rein persönlichen Experimenten benutze, ähnlich etwa wie das Herrschel'sche Teleskop, welches in dem Goethe-Knebel'schen Brief-

wechsel eine so große Rolle spielt, oder die Döbereiner'sche Platinastufe: „Ueber den Alarcos bin ich völlig Ihrer Meinung; allein mich dünkt, wir müssen Alles wagen, weil am Gelingen oder Nichtgelingen nach Außen gar Nichts liegt. Was wir dabei gewonnen, scheint mir hauptsächlich das zu sein, daß wir diese äußerst obligaten Sylbenmaaße sprechen lassen und sprechen hören."

Die Glanzepoche des Weimar'schen Theaters war die Zeit von 1799—1805, in welchem die größten dramatischen Schöpfungen des deutschen Genius, die Schiller'schen Tragödieen, dort zuerst über die Bretter gingen. Die Schauspielmanier der Natürlichkeitsepoche genügte für das bürgerliche Rührstück und für die Dramen der Stürmer und Dränger, für die zahme und wilde Prosa, aber nicht für den „idealen Vers," für welchen eine neue Schule idealer Darstellung gebildet werden mußte. Das war die Aufgabe, welche sich die Schiller-Goethe'sche Bühnenleitung zu stellen hatte; das ist ihre bleibende Bedeutung für das deutsche Theater. Die Verssprache war ganz verloren gegangen, und der Jambentakt wurde den Darstellern und Darstellerinnen von dem ungeduldigen Lehrmeister oft in der handgreiflichsten Weise beigebracht. Gleich schwierig war es, die Dialekte zu beseitigen, da b und p, d und t von den Künstlern gar nicht für vier verschiedene Buchstaben gehalten wurden. Wie vertrugen sich aber diese angebornen Licenzen mit dem Gesetze idealer Schönheit, welches an die Stelle der bisherigen Naturwahrheit treten sollte! Mit dem „Wallenstein" war indeß der Triumph der neuen idealen Darstellung entschieden, welche trotz aller Bedenken der Realisten, zu denen auch Eduard Devrient zu rechnen ist, dem deutschen Theater den bedeutendsten Aufschwung gab. Glücklicherweise fehlte es in Weimar nicht an bildsamen Talenten, welche sich den Lehren der beiden Dichter-Dramaturgen anzuschmiegen verstanden. Da war Schiller's Lieblingsschauspieler Graff, der seinen Wallenstein zur Geltung brachte, Malcolmi, ein Vertreter der guten alten Schule, vor allem Pius Alexander Wolf, der sich unter Goethe's Leitung zu einem Hauptvertreter der neuen Richtung heranbildete, Genast, trefflich in komischen Rollen, der jüngere Unzelmann, vor Allen

aber die Tochter Malcolmi's und Gattin Wolf's und die anmuthige und talentvolle Jagemann. Mit solchen Kräften und mit einem von Goethe geleiteten trefflichen Ensemble ließ sich der Kampf mit der alten Routine des Naturalismus wagen.

Es kann indeß nicht bezweifelt werden, daß nur Schiller's energischem Genius der nationale Aufschwung, die volksthümliche Bedeutung des Weimarer Theaters zu verdanken ist, und daß es ohne ihn gänzlich den Versuchen einer planlosen Kunstliebhaberei verfallen wäre. Ohne die großen Tragödieen Schiller's, welche von Weimar aus die Runde über die bedeutenden deutschen Bühnen machten und so der Weimar'schen Initiative die verdienten Ehren sicherten, wäre der Ruhm der kleinen Hofbühne nur ein sehr beschränkter geblieben. Ließ sich doch Schiller selbst mithineinziehen in den Kreis jener literarhistorischen Studien, welche Goethe in Scene zu setzen liebte, und welche den Kampf zwischen dem idealen Drama und dem Volksschauspiel, das durch die Bühnenroutine Kotzebue's und Iffland's täglich neue Triumphe feierte, unfehlbar, ohne Schiller's gewaltige Schöpfungen, zu Gunsten der letzteren entschieden hätten! Wie hätte mit Kotzebue's „Menschenhaß und Reue" (1794), diesem europäischen Lieblingsstück, ein Tasso oder eine Iphigenie wetteifern können, von denen Goethe selbst erzählt, daß sie in Weimar wohl gegeben würden, aber nur alle drei bis vier Jahre einmal! Daß die marmorglatte und marmorkalte „natürliche Tochter" auf der Bühne noch weniger Wirkung haben konnte, verstand sich von selbst, und nur der von Schiller etwas opernhaft eingerichtete Egmont bot Scenen und Tableau's von größerer theatralischer Lebendigkeit! Was aber sollten Voltaire's Mahomet und Tancred, die Goethe, was Racine's Phädra, die Schiller übersetzte, der deutschen Bühne nützen? Es waren nur zu weit verfolgte Consequenzen jener dramaturgischen Richtung, welche auf die Bildung eines idealen Darstellungsstyles hinarbeitete. Die Aufführungen des „Jon" von August Wilhelm Schlegel, des „Alarcos" von Friedrich Schlegel waren sehr unglückliche Zugeständnisse an die jüngere Schriftstellergeneration und drohten die Geschmacksverwirrung, welche in diesen Stücken herrschte, auch auf der Bühne einzu-

bürgern. In Gozzi's „Turandot," die Schiller bearbeitete, pulsirte schon mehr eine volksthümliche Fiber, und seine Uebersetzung des Shakespeare'schen „Macbeth" erscheint uns trotz aller Ausstellungen der Shakespearomanen vortrefflich, zeitgemäß und im großen würdigen Styl gehalten, während sich über die Goethe'sche Einrichtung von Shakespeare's „Romeo und Julie" ein weit weniger günstiges Urtheil fällen läßt. Dagegen verlor man sich bereits ganz in das Gebiet der Schulkomödie, als man die von Einsiedel übersetzten „Brüder" des Terenz und dessen „Andria" mit alterthümlichen Masken spielte. Mit Studien und Aneignungen, diesen letzten Trümpfen des Dilettantismus, war man weitabgekommen von der Bahn, die zur Gründung eines deutschen Nationaltheaters führen konnte!

Eine Erquickung brachte die Sommersaison in Lauchstädt, wo auch 1803 die Braut von Messina aufgeführt wurde, in das Weimar'sche Theaterleben, da dort die frischen Jenenser und Hallenser Beziehungen mitwirkten und die konventionelle Kälte des kleinen Residenzpublikums lebensvoll unterbrachen.

Mit Schiller's Tode hörte die thätige Theilnahme Goethe's an dem Theater auf. Er behielt wohl noch die Oberleitung, aber mehr dem Namen nach. Es ging nichts Tonangebendes mehr von seiner Bühne aus. Im Jahre 1813 wurde dem Dichter der Hofmarschall Graf von Edelink als Intendant zur Seite gestellt, und 1817 trat sein Sohn, der Kammerherr August von Goethe, ebenfalls mit in die Direktion. Doch gänzlich beseitigt wurde Goethe's Theaterleitung erst durch einen Hund. Der Pudel eines reisenden Schauspielers, Karsten, brachte von Paris wie von anderen deutschen Bühnen den Ruhm eines darstellenden Virtuosen mit; er trat besonders in dem Melodrama „der Hund des Aubry" auf. Der Herzog als großer Thierfreund wünschte den vierbeinigen Künstler auch auf seinem Hoftheater zu sehen; Goethe protestirte, indem er sich auf die Theatergesetze berief. Der Herzog, auf welchen besonders seine Geliebte, Frau von Heygendorff, großen Einfluß übte, die sich früher als Schauspielerin Jagemann unter Goethe's Direktion und Regie nicht wohlgefühlt und dem Dichter nicht sehr zugethan war,

beharrte auf seinem Willen; Goethe kam um seine Entlassung ein, die ihm vom Herzog in fast ungnädigen Ausdrücken ertheilt wurde. So endete die classische Epoche des Weimar'schen Theaters wie eine Tragikomödie. Indeß hatte diese Bühne oft genug den Liebhabereien des Ministers gedient, der ja gänzlich verfehlte Stücke aufführen ließ, um die Wirkung einiger Silbenmaaße zu studiren — warum sollte sie nicht einmal auch den Liebhabereien des Herzogs dienen, der zwar nicht die vierfüßigen Trochäen des Alarkos, aber dafür einen leibhaftigen vierfüßigen Künstler von den Brettern herab genießen wollte? Mit dieser Ironie schließt die Kunstepoche des classischen Theaters in Weimar selbst ab, keineswegs aber die Anregungen für die deutsche Bühne, die es hervorgerufen, und welche bis in die neueste Zeit fortdauern.

Das Ideal der dichterischen Tafelrunde Weimars war das der Humanität, welches sich, je nach den verschiedenen Individualitäten, in prismatischem Farbenspiele brach. Sie war die Seele der ganzen Gedankenwelt, in welcher die großen Geister lebten; aber doch stand ihr Altar in einem Heiligthume, zu welchem die profane Gegenwart keinen Zutritt hatte. Ein Blick auf die Theilnahme, welche sie den großen Bewegungen ihrer Zeit, dem geschichtlichen Völkerdrama, das sich vor ihren Augen entrollte, und den Aeußerungen nationaler Gesinnung schenkten, wird uns beweisen, daß unser classischer Olymp in einen lichten Aether hineinragte und all' den Völkersturm wie flüchtig verwehendes Gewölk zu seinen Füßen vorüberziehen sah. Es ist thöricht, so scharf ausgeprägten, so groß dastehenden Charakteren aus dieser Gleichgültigkeit gegen ein ihrer Nation drohendes und sie bewältigendes Geschick einen Vorwurf machen zu wollen. Sie war ja nur die letzte Konsequenz einer selbstgenugsamen Bildung, welche in ihrer Abgeschlossenheit zur schönsten unsterblichen Blüthe reifte, aber sich mit vollem Bewußtsein der Menge gegenüberstellte und in den nationalen, noch dazu zersplitterten Kämpfen ihrer Zeit einen, der großen Geister unwürdigen Massenspektakel erblickte. Mag dagegen die moderne Poesie in ihrem Anschluß an das Leben der Gegenwart zu weit gehen und oft nur dem flüchtigen Tage dienen — es ist dies

doch als ein entschiedener Fortschritt der deutschen Dichtkunst zu begrüßen, durch welchen sie sich den classischen Vorbildern der Griechen und Römer in der That und in der Wahrheit ebenso nähert, wie sie sich von ihnen äußerlich entfernt, indem sie ihren mythologischen Inhalt und das Spiel mit ihren Formen aufgiebt.

Freilich, in einem von diesen Dichtern war der Zeitgeist so Fleisch und Blut geworden, daß er die Geister, welche den großen Geschicken vorausgehen, in seine Werke bannte. Schiller's Dramen erschienen wie große Prophezeiungen — in den Räubern gährt die Wildheit der französischen Revolution; im Fiesko spiegelt sich der 18. Brumaire, im Posa die Beredtsamkeit der Gironde, im Wallenstein der Cäsarische Soldatengeist, in der „Jungfrau" und im „Tell" der Aufschwung der Befreiungskriege. Und suchen wir nun im Leben des Dichters nach dem Kommentar zu diesen Werken, in den zahlreichen, jetzt veröffentlichten Briefen nach dem Schlüssel zu dieser politischen Begeisterung: so werden wir über die Vereinzelung, Spärlichkeit und Zufälligkeit der darin mitgetheilten Ansichten Schiller's über die großen Geschicke der eigenen Zeit mit Recht erstaunen. Zwar hatte ihm das revolutionaire Frankreich in Anerkennung seiner Räuber, die in einer wüsten Bearbeitung unter dem Titel „Robert, chef des brigands" in Paris zur Aufführung gekommen, das Ehrenbürgerdiplom zugeschickt; zwar hatte er später die Absicht, eine Denkschrift zu Gunsten des angeklagten Königs, Ludwig's XVI., dem Nationalkonvent zu übersenden — — doch mit Ausnahme einiger zerstreuter Aeußerungen über Bonaparte, den er nicht günstig beurtheilte, und über den vandalischen Raub von Kunstwerken, den die Franzosen ausübten, findet sich in seinem so reichhaltigen Briefwechsel kein Zeichen von Theilnahme für die gleichzeitigen geschichtlichen Ereignisse. Während Schiller in seinen Dramen, besonders in der „Jungfrau" und dem „Tell," einem patriotischen Nationalgefühl den wärmsten Ausdruck gab und seinen Dunois z. B. sagen läßt:

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre!

macht er nirgends die Nutzanwendung auf das eigene Vaterland, sagt in den Xenien:

> Deutschland, aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden,
> Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.

und spricht sich in einem Briefe an Jacobi als begeisterter Apostel des Weltbürgerthums in folgender Weise aus: „Wir wollen dem Leibe nach Bürger unserer Zeit sein und bleiben, weil es nicht anders sein kann; sonst aber und dem Geiste nach ist es das Vorrecht und die Pflicht des Philosophen wie des Dichters, zu keinem Volk und zu keiner Zeit zu gehören, sondern im eigentlichen Sinne des Wortes der Zeitgenosse aller Zeiten zu sein.“ Ein Streben, dessen Ziel Sophokles und Shakespeare in keine abstrakte Formel gefaßt, aber thatsächlich dadurch erreicht, daß sie der vollkommenste Ausdruck ihrer Zeit und ihrer Nation waren! Wie bezeichnend für das Wesen unserer classischen Literatur ist dieser Widerspruch im Denken und Dichten unseres größten politischen Dichters, der seiner Zeit und seinem Volke in der philosophischen Theorie zu entfliehen suchte, während er in seiner dichterischen Praxis wie kein anderer in ihrem innersten Leben wurzelte. Der unverwüstliche Kern des Schiller'schen Genius war die anregende Energie des geschichtlichen Geistes, die Begeisterung für das politische Ideal, das Pathos der politischen That —— und dieser Kern konnte durch keine Aneignungen eines akademischen Bildungsganges, wie er für Schiller besonders aus seinen Beziehungen zu Goethe erwuchs, zerstört werden.

Was diesen selbst betrifft, so war das ruhige Schaffen und der ruhige Genuß des Schönen in Kunst und Natur für ihn ein stillwaltendes Lebensprinzip, auf welchem seine Kraft und Größe beruhte. Für ihn bestand das Tragische der Geschichte in dem Hereinbrechen der rohen Gewalt in harmonische Lebenskreise, in denen ein harmlos liebenswürdiger Genuß der Existenz vorwiegt. „Egmont“ war das Ideal der historischen Tragödie, wie sie Goethe schreiben konnte. Daß dieser sein Held sich um Politik nicht kümmerte und an seiner Sorglosigkeit unterging — das macht ihn eben zu seinem Helden. Goethe hat fast ein Jahrhundert deutscher Geschichte und zwar eine

ihrer bewegtesten Epochen mit durchgelebt. Der Knabe begeisterte sich für Friedrich, wie der Mann für Napoleon. Die Revolution war ihm zuwider, obgleich man sich in seiner Darstellung des Feldzuges in der Campagne, den er im Gefolge des Herzogs von Weimar mitmachte, vergeblich nach Auslassungen über das Jakobinerthum umsehn würde. Er betrachtete diesen Feldzug als eine lehrreiche Expedition in Feindesland und studirte verschiedene Phänomene der „Farbenlehre" und des „persönlichen Muthes." Dagegen erklärt er sich in seinen Venetianischen Epigrammen entschieden gegen die Freiheitsapostel, von denen doch Jeder am Ende nur Willkür für sich suche. Auch protestirt er mehrfach in konservativen Musterwendungen gegen den Umsturz des Bestehenden und spricht sich für das Festhalten an demselben aus, für dessen Verbesserung, Belebung und Richtung zum Sinnigen, Verständigen, im Gegensatz zu den gräulichen unaufhaltsamen Folgen gewaltsam aufgelöster Zustände. Er beschuldigt das Franzthum, daß es, wie früher das Lutherthum, ruhige Bildung zurückdränge. Gegen die Gleichheit, welche die Revolution verkündigte, protestirte er ebenso entschieden, wie gegen den Grundsatz der Volkssouveränetät. Jeder solle nur dem Höchsten gleich sein, indem er in sich vollendet sei, und die Menge werde stets nur zum Tyrannen der Menge werden. Doch hatte er dabei nicht die geringsten Sympathieen für die royalistische Partei und ihre Intriguen. Gerade daß man den Pöbel b e t r ü g e, mache ihn wild; eine große Revolution, erklärte er zu Eckermann, sei nicht die Schuld des Volkes, sondern der Regierung, und in einer Xenie giebt er ja den „Demagogen" selbst den Vorzug vor den „Emigranten":

> Mir auch scheinen sie toll, doch redet ein Toller in Freiheit
> Weise Sprüche, wenn ach! Weisheit in Sclaven verstummt.

Er hatte gleichsam die französische Revolution aufgesucht, indem er seinen Herzog in die Campagne begleitete. Ihre Schrecken drangen noch nicht in seine Nähe. Im „Bürgergeneral," einer ziemlich witzlosen Posse, im „Großkophta," in einigen anderen Produkten, am schönsten in „Herrmann und Dorothea," finden wir die Anregungen der großen französischen Umwälzung poetisch verwerthet. Im Uebri-

gen konnte Goethe nach seiner Rückkehr aus Frankreich sich in sein altes Behagen zurückziehn, in die „Aesthetika, Moralia und Physika," und alles Historische „für das undankbarste und gefährlichste Fach" erklären.

Anders verhielt es sich im Jahre 1806, wo der Kriegslärm in seine unmittelbare Nähe drang, und die Legionen des Cäsars dicht bei der Musenstadt Jena einen entscheidenden Sieg erfochten hatten. Die Bedrohung seines persönlichen Freundes, des Herzogs, die Ungerechtigkeit der fremden Eroberer, welche dem Herzog selbst aus der Unterstützung früherer Waffengefährten einen Vorwurf machten, riefen das menschliche Gefühl in der Brust des Dichters zu jenem warmen Erguß edler Entrüstung wach, den Falk uns aufbewahrt hat. Er vertheidigte die Handlungsweise des Herzogs und erklärte, seinen Fall und sein Unglück theilen und wie Lucas Cranach mit einem Stecken in der Hand seinem Herrn in's Elend und in die Verbannung folgen zu wollen. „Ich will um's Brod singen," rief er aus, „ich will ein Bänkelsänger werden und unser Unglück in Liedern verfassen! Ich will in alle Dörfer und in alle Schulen ziehen, wo irgend der Name Goethe bekannt ist; die Schande der Deutschen will ich besingen, und die Kinder sollen mein Schandlied auswendig lernen, bis sie Männer werden und damit meinem Herrn wieder auf den Thron herauf- und euch von dem eurigen heruntersingen! Ja, spottet nur des Gesetzes, ihr werdet doch zuletzt an ihm zu Schanden werden. Komm' an, Franzos! Hier oder nirgends ist der Ort, mit Dir anzubinden. Wenn Du dies Gefühl den Deutschen nimmst oder es mit Füßen trittst, was Eins ist, so wirst Du diesem Volke bald selbst unter die Füße kommen!" Mit dieser heftigen Entrüstung gegen die Fremdherrschaft harmonirt freilich! alles Uebrige, was wir von Goethe's Leben und Treiben aus jener Zeit erfahren, so wenig, daß wir dieselbe nur der Eingebung des Augenblickes Schuld geben können. Am 8. Januar 1807, nicht lange nach der Schlacht bei Jena, schreibt Knebel an Jean Paul: „Goethe schickte mir in meiner Noth ein paar Flaschen Kapwein, die gerade recht kamen zu einem Mann, den die Franzosen ganz auf's Trockene gesetzt. Er selbst war die ganze Zeit

mit seiner Optik beschäftigt. Wir studiren hier unter seiner Anleitung Osteologie, wozu es passende Zeit ist, da alle Felder mit Präparaten besät sind. Wir sind mehrere, aber nicht unmuthig, noch unglücklich, vielmehr heiter!" Die Theilnahme, welche die lebenden Kämpfer der deutschen Unabhängigkeit dem Dichterfürsten nicht abgewonnen, schenkte er ihren Knochen!

Zu dieser Gleichgültigkeit gegen die geschichtlichen Kämpfe kamen noch persönliche Eindrücke hinzu. Die Audienz des großen Dichters bei dem großen Kaiser (1808), der sich nicht nur als Leser, sondern auch als ästhetisch feiner Kritiker des „Werther" legitimirte, erfüllte Goethe mit Bewunderung für Napoleon. In der That entwickelte der Cäsar bei dieser Unterredung eine ästhetische Bildung, deren flüchtig hingeworfene Axiome von außerordentlicher Tragweite waren. Dennoch befanden sich dieselben in offenbarem Gegensatz zu Goethe's Weltanschauung und Kunstrichtung und hätten eher einen Schiller befeuern und begeistern können. Das Ideal des Kaisers war die große geschichtliche Tragödie. Darum erklärte er, daß er Corneille, wenn er zu seiner Zeit gelebt, zu einem Fürsten gemacht haben würde, darum lud er Goethe ein, nach Paris zu kommen, weil er dort eine größere Weltanschauung gewinnen und ungeheure Stoffe für seine dichterischen Schöpfungen finden werde; darum rief er mit einer die abgelebte Aesthetik beschämenden Weisheit aus: „Was will man jetzt mit dem Schicksal? Die Politik ist das Schicksal!" Später in Weimar unterhielt sich Napoleon wiederum auf dem Balle mit Goethe und sprach seine Verwunderung darüber aus, daß ein so großer Geist nicht die scharfbegrenzten Gattungen (les genres tranchés) liebe. Auch diese Aeußerung spricht für den ästhetischen Sinn des Kaisers; denn gerade nur durch die scharfe Sonderung kann jede Gattung der Poesie zu ihrer höchsten Blüthe gedeihn. Das war schon die Ueberzeugung Lessing's, und es ist ein großer Fortschritt moderner Poesie, daß nach der jungdeutschen Gährung der Trieb nach Sichtung der einzelnen poetischen Gattungen wieder in ihr lebendig ist. Napoleon hatte in Erfurt, nachdem er Goethe entlassen, zu seiner Umgebung gesagt: das ist ein Mann! (voilà un homme) und Goethe sowie Wieland

das Kreuz der Ehrenlegion übersendet. Goethe war nicht minder von der Persönlichkeit des Kaisers geblendet worden und rief im Jahre 1813, als die Zeit der patriotischen Erhebung gekommen war, dem Vater des Dichters Körner zu: „Ja, schüttelt nur an euren Ketten! Der Mann ist euch zu groß, ihr werdet sie nicht zerbrechen, sondern sie nur noch tiefer in's Fleisch ziehn!" Während der Schlachten der Befreiungskriege flüchtete Goethe „aus der Gegenwart" in das Entlegenste und studirte die Geschichte Chinas, um dem bittern Schmerz über das deutsche Volk zu entgehn, „welches so achtbar im im Einzelnen und so miserabel im Ganzen ist." Auch war ihm die politische Moral der Befreiungskriege wenig einleuchtend. „Was ist denn errungen oder gewonnen werden? Sie sagen, die Freiheit — vielleicht aber würden wir es richtiger Befreiung nennen: nämlich Befreiung nicht vom Joche der Fremden, sondern von einem fremden Joche. Es ist wahr, Franzosen sehe ich nicht mehr und nicht Italiener, dafür aber sehe ich Kosacken, Baschkiren, Kroaten, Magyaren, Kassuben, Samländer, braune und andere Husaren." Daß er bei dieser Gesinnung keine patriotischen Kriegslieder dichten konnte, ist wohl einleuchtend, um so mehr, als es in Goethe's Art und Weise lag, nur Selbsterlebtes poetisch zu gestalten. „Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen," äußerte er zu Eckermann, „das wäre meine Art gewesen! Aus dem Bivouak heraus, wo man Nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört: da hätte ich es mir gefallen lassen! Aber das war nicht *mein* Leben und nicht *meine* Sache, sondern die von Theodor Körner. Ihn kleiden seine Kriegslieder auch ganz vollkommen. Bei mir aber, der ich keine kriegerische Natur bin und keinen kriegerischen Sinn habe, würden Kriegslieder eine Maske gewesen sein, die mir sehr schlecht zu Gesicht gestanden hätte. Ich habe in meiner Poesie nie affektirt. Wie hätte ich Lieder des Hasses schreiben können ohne Haß!" Zu bedauern bleibt nur, daß Goethe sich doch verleiten ließ, einen allegorischen Abstecher in das Gebiet des Patriotismus zu machen und in „des Epimenides Erwachen" den Vater Blücher mit dem alten Siebenschläfer, von dessen Existenz der brave Marschall trotz seines Oxforder Doktordiploms gewiß keine

Ahnung hatte, in eine sehr frostige und gesuchte Verbindung zu bringen.

Charakteristisch für dies Leben und Weben Goethe's im Kreise der Natur und Kunst, den er mit wachsendem Eigensinn gegen politische Störungen absperrte, ist die Anekdote, welche uns Soret aufbewahrt hat. Im Jahre 1830 nahm der einundachtzigjährige Goethe den lebendigsten Antheil an dem naturwissenschaftlichen Streit, der in Paris zwischen Cuvier und Geoffroy Saint-Hilaire über die Frage der Einheit der organischen Bildung im Thierreiche entbrannt war. Gleichzeitig mit der Kunde von diesem akademischen Streite war die Nachricht von der Julirevolution nach Weimar gekommen. Soret besuchte den Dichtergreis. „Nun," rief er ihm entgegen, „was denken Sie von dieser großen Begebenheit? Der Vulkan ist zum Ausbruch gekommen; alles steht in Flammen, und es ist nicht ferner eine Verhandlung bei geschlossenen Thüren!" Und als Soret auf des Dichters Aeußerung einzugehen glaubte und sich über das furchtbare Ereigniß, über die Vertreibung der königlichen Familie in Ausrufungen erging, ergab es sich, daß der Dichter gar nicht von jenen Leuten, „sondern von ganz anderen Dingen, nämlich von dem akademischen, für die Wissenschaft so wichtigen Streite gesprochen hatte."

Nicht so ängstlich wie Goethe, der Hohepriester der Natur und ihrer stillen Entwickelung, hatte sich Freund Humanus, Herder, von der Zeit abgesperrt. Die Geschichte der Menschheit fand ja in ihr einen lebendigen Fortgang, und Herder's begreifendes Nachdenken über die historische Entwickelung hätte sich selbst nur ein Armuthszeugniß ausgestellt, wenn es vor den bewegenden Ereignissen der Zeit stillgestanden hätte. Freilich huldigte auch Herder einer Universalität, welcher die Stimmen aller Völker des Erdkreises eben so viel galten, wie die Stimme des eigenen Volkes. Auch war er bereits aus dem Kreise unserer classischen Größen geschieden, als die Schaaren der fremden Eroberer in das Herz Deutschlands vorgedrungen. Dennoch beweist seine „Ode Germania" und sein Klagegesang Deutschlands, daß seine in Psalmen und Hymnen schwelgende Lyra auch Töne hatte für die Bedrängniß des Vaterlandes.

Jean Paul, der modernste aller dieser Geister, der die elenden Seiten der deutschen Gegenwart mit scharfer Satyre geißelte, ohne sich als Dichter je an die großen Stoffe der Geschichte zu wagen, war der Einzige, der für die nationale Unabhängigkeit und gegen die Vergötterung der Welteroberer kämpfte und hier trotz seiner Clavis Fichtiana dem angegriffenen Philosophen begegnete. Hatte Jean Paul schon früher Charlotte Corday in einer Dithyrambe in Streckversen verherrlicht, so überließ er auch später nicht „die Zeit der Zeit,“ wie Knebel ihm rieth, sondern „sein wohlthätiger prophetischer Geist wurde durch das Stickgas der Zeit angesteckt;“ er verfaßte 1808 die Friedenspredigt, 1809 die Dämmerungen für Deutschland, in denen er sich gegen „das vergiftende Bewundern der Eroberer“ erklärt und dem deutschen Volk Trauerfest- und Bußtage zu begehen anrieth, „um am Schmerze den Muth anzuzünden, damit das ganze Volk in der Trauer um eine große Vergangenheit hochaufstehen, die Gemeinschaft der Wunden zugleich sich zu heilen und sich zu rüsten anfeuere.“ Später folgte noch Mars und Phöbus Thronwechsel (1814), in welchem besonders das politische Lügensystem auf das Schärfste gegeißelt wird, ohne daß Jean Paul jetzt unter dem Schutz siegreicher Heere den Landesfeind heftiger angegriffen, als früher, wo er seiner Macht preisgegeben war. Und als der siegreichen Begeisterung der Völker eine etwas lahme Kongreßpolitik und die burschenschaftlichen Untersuchungen folgten, da schwieg Jean Paul nicht, sondern schrieb, unter den geistvollen Beigaben zu seinem letzten unvollendeten Roman der Komet, das große magnetische Gastmahl des Reisemarschalls Worble, eine Satyre auf den Wiener Kongreß, und die „Traumgeberei,“ eine treffliche Verspottung der Mainzer Centraluntersuchungskommission. Es werden nämlich fünf Studenten als Demagogen verfolgt, weil sie sich verschworen haben, dem Polizei-Direktor Saalpater und einigen anderen Beamten ängstigende und ärgerliche Träume einzugeben, welche diese durch sympathetischen Zwang zu träumen gezwungen sind!

Wir haben die Stellung unserer classischen Literatur zu den gleich-

zeitigen politischen Bewegungen und Kämpfen betrachtet; es bleibt uns nur noch übrig, einen Blick auf die gesellschaftlichen Beziehungen der classischen Dichter zu werfen und auf die Frauen, welche die Huld- und Schutzgöttinnen des Weimarer Parnassus waren.

Prinzessin Amalie, welche gleichsam die Begründerin dieser Dichter-Akademie war, haben wir schon als eine geistreiche, lebensvolle Fürstin kennen lernen, welche Goethe's glänzende Gedächtnißrede verdiente. Mit aufgeschlossenem Sinn für das Schöne, in welcher Gestalt es sich auch offenbare, für Geister und Charaktere, wie mannichfach auch ihre Richtungen und Anschauungen sein mochten, verband sie unermüdlichen Fleiß, selbst in classischen Studien, indem sie z. B. mit Wieland Griechisch trieb und den Aristophanes las, und bewährte als Regentin auch eine vielseitige praktische Thätigkeit und Tüchtigkeit. Ihr ältester und liebster Freund blieb immer Wieland — und sein Evangelium, der heitere Genuß des Lebens, schien auch der ihrige zu sein. Ihre Briefe und Tagebuchblätter verrathen eine feine Empfindung für alles Schöne der Natur und Kunst und enthalten viele sinnvolle Lebensbetrachtungen.

Eine resignirtere, mehr in sich lebende Frauengestalt war die Gemahlin Karl August's, Prinzessin Louise, welche das Nachdenken über den eigenen Charakter in die traurigen Worte ausbrechen läßt: „Ich habe die Ueberzeugung gewonnen, daß meine Existenz auf keine andere wirken kann." Knebel rühmt ihre große Geduld, ihr würdevolles Betragen; Frau von Staël schreibt: „Sie ist das wahre Muster einer von der Natur zum höchsten Range bestimmten Frau. Ohne Anmaßung wie ohne Schwachheit erweckt sie zugleich und in gleichem Grade Vertrauen und Ehrfurcht. Der Heldensinn der Ritterzeit ist in ihre Seele gedrungen, ohne ihr von der Sanftmuth ihres Geschlechtes das Geringste zu benehmen." Schiller's Gattin nannte sie eine „unterrichtete deutsche Fürstin," und Charlotte von Kalb „eine plastische Natur." Das bedeutungsvollste Urtheil aber fällte Napoleon über sie, dem sie durch ihre würdige Haltung imponirte, als sie nach der Schlacht bei Jena den Sieger im Schlosse zu Weimar

empfing. „Das ist eine Frau,“ äußerte er zu seiner Umgebung; „der unsere zweihundert Kanonen keinen Schrecken einzujagen vermochten.“

Einen eben so günstigen Eindruck machte auf unsere großen Dichter die junge Großfürstin Maria Paulowna, mit welcher der Erbprinz Karl Friedrich sich im Jahre 1804 vermählte. Schiller, der bekanntlich zu dieser Vermählungsfeier sein gehaltvolles Vorspiel: die Huldigung der Künste gedichtet, schrieb an Körner über die Prinzessin: „Sie ist äußerst liebenswürdig und weiß dabei mit dem verbindlichsten Wesen eine Dignität zu paaren, welche alle Vertraulichkeit entfernt. Die Repräsentation als Fürstin versteht sie meisterlich — — Sie hat sehr schöne Talente im Zeichnen und in der Musik, hat Lectüre und zeigt einen sehr gesetzten, auf ernste Dinge gerichteten Geist, bei aller Fröhlichkeit der Jugend. Ihr Gesicht ist anziehend, ohne schön zu sein, aber ihr Wuchs bezaubernd. Sie scheint einen sehr festen Charakter zu haben, und da sie das Gute und Rechte will, so können wir hoffen, daß sie es durchsetzen wird.“ Noch begeisterter sprach sich Wieland über die russische Fürstin aus, der von ihrer Ankunft eine neue Epoche in Weimar datiren wollte: „Das Unbeschreibliche muß, wie Sokrates sagt, selbst gesehen werden. Alles, was ich Ihnen vor der Hand von ihr sagen kann, ist, daß unter allen Erdentöchtern ihres Alters schwerlich eine lebt, die mit ihr zu vergleichen wäre. Sie ist über allen Ausdruck liebenswürdig. Es scheint unmöglich, mehr angeborene Majestät mit einer vollkommneren Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit und mit allem Verstand, aller Feinheit und Schicklichkeit im Betragen gegen alle Arten Menschen, kurz, mit dem πρεπον, das nur die größte Welt geben kann, eine reinere Unschuld der Seele, Herzensgüte und Holdseligkeit zu vereinigen.“ Die bedeutsamen Anregungen der im vorigen Jahre (1859) verstorbenen Großherzogin haben bis in die neueste Zeit in Weimar fortgewährt.

Nächst dem fürstlichen Dreigestirn verdienen die Frauen und Geliebten unserer großen Dichter, insoweit sie die Grazien und Musen des Weimar'schen Dichterhofes waren, flüchtige Skizzirung, um so

mehr, als die Fäden, welche aus diesen Kreisen classischer Bildung zur jungdeutschen Epoche hinüberleiteten, leicht nachweisbar sind, und die moderne Theorie der Frauen-Emancipation in der genialen Praxis unseres classischen Athens ebenso Wurzeln schlug, wie in den Lehren der französischen Socialisten. „Ach, hier sind Weiber," schrieb Jean Paul, der überall von einem Entzückungstaumel der Frauen umgeben war, 1796 an seinen Otto, und 1799 bei seinem zweiten Aufenthalt in Weimar: „Hier ist Alles revolutionair kühn, und Gattinnen gelten Nichts. Wieland nimmt im Frühling seine frühere Geliebte, die La Roche in's Haus, um aufzuleben, und die Kalb stellte seiner Frau den Nutzen vor." Auch erfahren wir, daß Schiller der Frau von Kalb eine gemeinschaftliche Reise nach Paris vorgeschlagen hatte. Und diese Frau von Kalb war die Geliebte der beiden deutschen Dichter, welche in ihren Werken meistens die platonische Liebe verherrlicht, die Geliebte eines Schiller und Jean Paul. „Sie hat zwei große Dinge," schreibt der Letztere von ihr, „große Augen, wie ich noch keine sah, und eine große Seele. Sie spricht gerade so, wie Herder in den Briefen über Humanität schreibt. Sie ist stark, voll — auch das Gesicht. Drei Viertel Zeit brachte sie mit Lachen hin (dessen Hälfte aber nur Schwäche ist) und ein Viertheil mit Ernst, wobei sie die großen, fast ganz zugesunkenen Augenlieder himmlisch in die Höhe hebt, wie wenn Wolken den Mond wechselweise verhüllen und entblößen." Als Jean Paul in dieser genialen Frau das Vorbild seiner Titanide erblickte (1796), hatte ihr Roman mit Schiller, der in Mannheim 1784 begonnen, bereits sein Ende erreicht; er hatte sie schon ein „seltsam wechselndes Geschöpf" genannt, ohne Talent glücklich zu sein, inkonsequent, starkgeistig, und von ihr behauptet, daß Leidenschaft und Kränklichkeit zusammen sie manchmal an die Grenze des Wahnsinns geführt haben. Doch auch Jean Paul ließ sich von dieser Studie zu seiner „Linda" nicht lange fesseln; sie predigte die „freie Liebe" mit einer Kühnheit, welche die späteren Socialreformers in Schatten stellte. „Das Ködern mit dem Verführen," rief sie Jean Paul zu, „ach, ich bitte, verschonen Sie die armen Dinger und ängstigen Sie Ihr Herz und Gewissen nicht mehr! Die Natur ist

schon genug gesteinigt. Ich ändere mich nie in meiner Denkart über diesen Gegenstand. Ich verstehe diese Tugend nicht und kann um ihretwillen Keinen selig sprechen. Die Religion hier auf Erden ist nichts Anderes, als die Entwickelung und Erhaltung der Kräfte und Anlagen, die unser Wesen erhalten hat. Keinen Zwang soll das Geschöpf dulden, aber auch keine ungerechte Resignation. Immer lasse der kühnen, kräftigen, reifen, ihrer Kraft sich bewußten und ihre Kraft brauchenden Menschheit ihren Willen; aber die Menschheit und unser Geschlecht ist elend und jämmerlich. Alle unsere Gesetze sind Folgen der elendesten Armseligkeit und Bedürfnisse und selten der Klugheit. Liebe bedürfte keines Gesetzes u. s. f."

So schrieb die Titanide von Weimar, und weder Heine noch das junge Deutschland, weder Fourier noch père Enfantin haben sie an starkgeistiger Kühnheit übertroffen. Die Ideen dieser Frau, wie sie in ihren Briefen vorliegen, sind hingeschleuderte Offenbarungsblitze; ihre Sätze, oft rebellisch gegen den Zusammenhang der Syntax, enthalten großartige Bilder und athmen überschwenglichen Taumel der Empfindung und ewiges Ungenügen. Sie ist in der classischen Welt Weimars eine anomale Erscheinung und paßte nur für den Schiller „der Räuber" und für den formlosen Jean Paul in seiner Glanzepoche, in welcher er den Titan schuf. Frau von Kalb starb 1842 im hohen Alter von zweiundachtzig Jahren in Berlin im Palais der Prinzessin Marianne, die sich der erblindeten Greisin angenommen. Einer Sybille gleich erschien sie den später Lebenden, „diese greise, kräftige, hohe Gestalt mit den großen, schwarzen todten Augen, mit dem fast unheimlichen, heftig ausgestoßenen, häufigen Lachen, mit den bedeutenden, oft orakelartigen Sprüchen und Ausrufungen, mit dem treuen Gedächtniß, welches siebenzig Jahre des reichsten Lebens überblickte*)."

„Gattinnen gelten Nichts," schrieb Jean Paul. Frau von Kalb war verheirathet mit einem unbedeutenden Manne; ebenso Frau

*) So schildert sie Saupe. Vergl. Zwölf Frauenbilder aus der Goethe-Schiller-Epoche von Arnold Schloenbach (1856).

von Stein, die Geliebte Goethe's, das Urbild seiner Iphigenie, die Frau, welche zehn Jahre lang die Muse des großen Dichters gewesen. Nicht orakelhaft und leidenschaftlich — sanft, still und klar mußte Goethe's Muse sein. „Sie sieht die Welt, wie sie ist," schrieb dieser von der Freundin, der er sich wie durch Seelenwanderung verwandt glaubte, „und doch durch's Medium der Liebe. So ist auch Sanftmuth der allgemeine Ausdruck." Schiller nennt sie eine wahrhaft eigene, interessante Person, von welcher er begreife, daß Goethe sich so ganz an sie attachirt hat. „Schön kann sie nie gewesen sein, aber ihr Gesicht hat einen sanften Ernst und eine ganz eigene Offenheit. Ein gesunder Verstand, Gefühl und Wahrheit liegt in ihrem Wesen." Doch diese liebenswürdige, milde Frau von Stein war eben so leicht verletzlich, und als Goethe dem Fräulein Christiane Vulpius seine Alltagsneigung zuwendete, da fühlte sich die Aristokratin des Geistes von Goethe tief beleidigt, und Iphigenie konnte nicht genug Ausdrücke der Verachtung finden für das Clärchen, das sie zu verdrängen gewagt. Goethe selbst fand dies Gefühl bei Frau von Stein so unbegreiflich, daß er es nur einer „vorsätzlichen Laune" und einem — Diätfehler zuschreiben wollte. „Unglücklicherweise hast Du schon lange meinen Rath in Absicht des Kaffees verachtet und eine Diät eingeführt, die deiner Gesundheit höchst schädlich ist. Es ist nicht genug, daß es schon schwer hält, manche Eindrücke moralisch zu überwinden, Du verstärkst die hypochondrische quälende Kraft der traurigen Vorstellungen durch ein physisches Mittel, dessen Schädlichkeit Du eine Zeit lang wohl eingesehn, und das Du aus Liebe zu mir auch eine Weile vermieden und Dich wohl befunden hattest." Glaubt man nicht einige Zeilen von Moleschott zu lesen?

Die Aschenbrödel des auserlesenen Frauenkreises zu Weimar, welcher die Genugthuung geworden, den Sieg über die hochbegabte Frau von Stein davonzutragen, Christiane Vulpius, das Blümchen, „wie Sterne leuchtend, wie Aeuglein schön," das der Dichter, ohne es zu suchen, im Walde gefunden und in seinen Garten verpflanzte (1789), hat, je nach dem Standpunkte der Beurtheiler,

die verschiedenartigste Charakteristik erlebt. Jedenfalls war sie unter den ästhetisch gebildeten Frauen Weimars das einzige „Naturkind“ und vertrat das „naive“ Element, welches bei Damen von Geist, die Philosophie trieben und Griechisch studirten, wohl etwas in den Hintergrund treten mußte. Goethe hat aber seine Vorliebe für die Gretchen und Clärchen weder im Leben, noch in seinen Dichtungen verleugnet. Christiane Vulpius hatte Goethe's Bekanntschaft 1788 im Parke zu Weimar gemacht, wo sie dem Dichter eine Bittschrift zu Gunsten ihres Bruders, des Rinaldo-Poeten, überreichte. Sie war damals ein gesundes, rosiges Kind, goldgelockt, klein, voll und doch zierlich, mit lachenden Augen und schwellenden Lippen — ein jugendlicher Dionysos. Sie begnügte sich bescheiden „mit jeder Existenz neben Goethe“ und wurde erst 1806 nach der Schlacht bei Jena seine Frau durch kirchliche Einsegnung. Obwohl der Herzog bei dem ersten Kinde Pathen stand, und Goethe „sein Mädchen“ einem Theologen wie Herder empfehlen durfte, der es übernahm, sie während seiner Abwesenheit zu beschützen: so verzieh doch die Gesellschaft Weimars dem Dichter das Verhältniß nicht, welches ein öffentliches Aergerniß blieb. Goethe selbst schien unter dem Drucke dieser Stimmung zu leiden; denn Schiller schreibt 1800 an Körner: „Sein Gemüth ist nicht ruhig genug, weil ihm seine elenden häuslichen Verhältnisse, die er zu schwach ist zu ändern, viel Verdruß erregen.“ So streng war das Urtheil über die Liebe und über die Geliebte des Dichters in denselben Kreisen, in denen die Leidenschaft verheiratheter Frauen die bereitwilligste Entschuldigung fand und fast zum guten Ton gehörte, in denen Sitten herrschten, die Jean Paul seinem Freunde Otto nur „mündlich“ schildern wollte! Leider verlor Christiane Vulpius mit der Jugend auch die Grazien der Naivetät, die Frau Geheimeräthin von Goethe hatte ihre Reize durch die Vorliebe für „subalterne“ Genüsse zerstört und wußte sich die Theilnahme der Menschen nur durch die warme und dankbare Anhänglichkeit zu sichern, mit welcher sie „für den Herrn Geheimerath“ sorgte und ihm Zeitlebens zugethan blieb.

Der eigentlich „schöngeistige Kreis“ versammelte sich mehr in

dem Schiller'schen Hause. Die beiden Töchter der Frau von Lengefeld, Charlotte, Schiller's Frau, und Karoline von Wolzogen, Schiller's „Ideal," vertreten die geistig strebsamen, edlen Frauen von würdiger Haltung, welche dem Dichter bei seinem Lied „an die Frauen" vorschweben mochten. Charlotte war eine brave Hausfrau, eine Gattin voll treuer Hingebung, mit einem für alles Schöne und Gute empfänglichen Gemüth; Karoline stand, wie Schiller selbst schreibt, ihm näher im Alter, war ihm gleicher in der Form der Gefühle und Gedanken und brachte mehr Empfindungen in ihm zur Sprache. Er entdeckte in ihr etwas Edles und Feines, was man „idealisch" nennen möchte — ihr ganzes Wesen hatte einen blendenden Glanz für ihn. Karoline war mit einem Herrn von Beulwitz verehelicht, von dem sie sich wieder scheiden ließ und 1794 Schiller's Jugendfreund, Wilhelm von Wolzogen, heirathete. Als Schriftstellerin war sie die produktivste von den schöngeistigen Frauen Weimars. Ihr anonym erschienener Roman „Agnes von Lilien" (1798), von welchem Proben in den Horen erschienen waren, wurde bald Schiller und bald Goethe zugeschrieben; ihre Biographie Schiller's gab zuerst ein zusammenhängendes Bild eines der Nation theuern Dichterlebens. Eine Nebenbuhlerin in Bezug auf literarischen Ruf war die Hofdame Amalie von Imhof, welcher Gentz so schöne Stunden verdankte, und welche in ihrem Epos: Die Schwestern von Lesbos (1801) den Goethe'schen Styl und die geistige Tonart der Iphigenie mit großem Glücke nachahmte, so daß man lange Zeit Goethe für den Verfasser des Gedichtes hielt. Auch Fräulein von Berlepsch, welche eine Zeitlang mit Frau von Kalb zusammen im Herzen des Baireuther Humoristen herrschte, versuchte sich als Schriftstellerin, während das sarkastische Fräulein von Göchhausen in ihren Briefen das Hofleben Weimars scharf und treffend zeichnete.

Wir könnten hier noch die geistreiche Karoline von Herder und andere Frauen erwähnen; doch es kommt uns nur darauf an, jene Seiten und Richtungen der Musenstadt an der Ilm hervorzuheben, welche für die Fortentwickelung der Literatur von besonderer

Bedeutung waren. Es ist keine Frage, daß die Freigeisterei der Leidenschaft in der gesellschaftlichen Welt unserer Classiker in vollster Blüthe stand. Geister und Herzen strebten über den Zwang der Konvenienzehen hinaus, welche in den höheren Gesellschaftskreisen geschlossen wurden. Und dies war nicht nur die Praxis des Lebens; es wurde bei einzelnen Geistern revolutionaire Theorie. Die Anregungen einer Frau von Kalb konnten Jean Paul zu dem prophetischen Ausspruch begeistern: „Soviel ist gewiß, eine geistigere und größere Revolution als die politische und ebenso mörderisch wie diese schlägt im Herzen der Welt." Goethe trotzte durch sein langdauerndes freies Verhältniß mit Fräulein Vulpius der Konvenienz, und Schiller's Briefwechsel mit den beiden Schwestern von Rudolstadt, an die er seine Empfindungen in angemessener Weise vertheilt, trägt doch ebenfalls einen höchst freigeistigen Anstrich. So schien das jüngere literarische Geschlecht der Romantiker nur an die classischen Ueberlieferungen anzuknüpfen, wenn es sich in kecker Lebenspraxis von den Gesetzen der Sitte emancipirte. Die rasch geschiedene Ehe August Wilhelm's von Schlegel mit der Tochter des Göttinger Professors Michaelis, die romantische Art und Weise, mit welcher Friedrich von Schlegel sich seine Frau eroberte, der „Frauentausch," von dem die dunkle Sage geht, das Evangelium der „Lucinde" — das waren nur weitergehende Konsequenzen der in Weimar herrschenden Freigeisterei. Und an die Romantiker schlossen sich wieder die jungdeutschen Schriftsteller an, welche mit „der Emancipation des Fleisches" kokettirten und überdies in jener Bettina, welche ja unmittelbar mit dem großen Weltdichter zusammenhängt, in Rahel, die gleichfalls viele Beziehungen zu Goethe hatte, die modernen Heiligen verehrte, zu deren Legenden sie ihre Kommentare schrieb.

Auf der anderen Seite ist nicht zu verkennen, daß die hohe Bildung, deren sich die Weimar'schen Frauen, die Fürstinnen an der Spitze, rühmen durften, anfangs befremdend, später tonangebend auf die Nation wirken mußte. Diese Frauen erfreuten sich auch der Schönheit des Alterthums und seiner Poesie; ihr Geschmack war vielseitig gebildet, groß und uneingeschränkt ihre Aneignungsfähigkeit.

Sie blieben meistens echt weiblich und anempfindend — ihre eigene schöpferische Kraft erschien als untergeordnet. So waren sie als das erste und geistvollste Publikum unserer großen Dichter Vorbilder für die deutschen Frauen überhaupt, bei denen der Sinn für die Gaben der Dichtkunst in erhöhtem Maaße geweckt wurde.

Als später Berlin die Stätte wurde, wo geistvolle Frauenkreise einen neuen Mittelpunkt für die Literatur bildeten: da war die Physiognomie derselben bereits eine gänzlich andere. Der Sinn für classische Formenschönheit trat zurück gegen das Streben nach tiefem oder blendendem Gedankeninhalt; an die Stelle der ruhigen Harmonie trat die ganze, oft prickelnde Unruhe des modernen Geistes, und bei aller Bewunderung für Goethe waren diese Frauen nicht blos anlehnende, empfängliche Naturen; sie traten selbstschöpferisch auf mit einer bis zum Paradoxen fortgehenden Originalität und mit dem ganz bestimmten Streben, auf die Mitwelt umgestaltend zu wirken.

Nachdem wir einen Blick auf das classische Weimar am Anfange dieses Jahrhunderts gethan, die gesellschaftliche Stellung und das Zusammenleben unserer Classiker flüchtig skizzirt und ihre Beziehungen zum Theater, zur Politik und zu den Frauen in's Auge gefaßt, wenden wir uns der Betrachtung der Werke unserer drei größten Dichter, Schiller, Goethe und Jean Paul, zu, die wir hier nicht in ihrem Werden und Wachsen, in ihrem Entwickelungsgang zu betrachten haben, sondern nur auf der Höhe ihres Schaffens und in der Bedeutung, welche ihre Hinterlassenschaft für die Nation und für die Gegenwart ansprechen darf.

Dritter Abschnitt.

Friedrich von Schiller.

Die ersten Jahre unseres Jahrhunderts sahen in rascher Folge eine Reihe geschichtlicher Tragödieen entstehn und über die Bretter wandern, welche in der Nation eine poetische Begeisterung entzündeten und

der deutschen Bühne einen Schwung und Adel gaben, der an die schönsten Zeiten hellenischer Cultur zu erinnern schien. Diese Werke, ein „Wallenstein," eine „Maria Stuart," eine „Jungfrau von Orleans," ein „Wilhelm Tell," machten erst den Dichter der „Räuber" und des „Don Carlos," den Philosophen und Historiker Friedrich von Schiller (1759—1805) zum allgemein anerkannten Liebling der Nation und gaben seinen oft zaghaften, oft unterbrochenen, stets glanzvollen Experimenten einen Schimmer der Vollendung. Wir haben gesehen, welch' ein rastloses Streben die Heroen des achtzehnten Jahrhunderts auszeichnete, ein Streben, welches über die Grenzen ästhetischer Literatur hinaus der allgemeinen Cultur zugewendet war. Man hat viel davon gefabelt, daß die Größe unserer Classiker vorzüglich auf der ästhetischen Würde beruhe, mit der sie die Poesie und sich selbst von praktisch eingreifenden Tendenzen freigehalten. Das ist in der That eine Weisheit, die aus den unsichern und parteiisch gefärbten Ueberlieferungen der Romantiker und ihres dilettantischen Anhangs hervorgegangen. Schon der kurze Ueberblick im ersten Abschnitt wird uns gezeigt haben, daß gerade das Gegentheil der Wahrheit nahe kommt. Wieland, Herder und Lessing sind weniger groß durch ihre Leistungen, als durch ihre Tendenzen; sie sind durch ihre ganze Persönlichkeit, die sie in der Literatur einsetzten, geistige Mächte der Nation. Das ist eine unwillkommene Wahrheit für Diejenigen, die sich gern für große Dichter halten möchten, weil sie einige glatte Verse gemacht oder einige regelrechte Dramen zusammengefügt; die sich aber mit Händen und Füßen gegen Alles wehren, was eine geistige Bedeutung hat und ihnen nur das Gefühl ihrer Ohnmacht giebt. Schiller selbst ist der Dichter, in welchem dies rastlose Streben des achtzehnten Jahrhunderts gleichsam zu Fleisch geworden, der, wie eine lebendige Verkörperung dieses Ringens nach dem Ideal, ihm ein für allemal den vollgültigen poetischen Ausdruck gegeben. Darum war es vielleicht mehr eine innere Nothwendigkeit, als eine Gunst des Geschicks, daß sein Streben sich an immer größeren Resultaten bis zum Tode steigerte, während ein Theil der Mitstrebenden sich später in absteigender Linie

fortbewegte. Schiller erinnert an jene antiken Heroen, denen sich im vollen Glanze ihrer Thätigkeit die Unsterblichkeit erschließt.

Seine Jugend fiel in die Zeit der Stürmer und Dränger, welche nach dem ritterlichen Vorbilde des Goetz von Berlichingen die deutsche Literatur mit jeder Art von Lärm erfüllten, wie er sich denn auch in den Räubern (1781) mit allem wüstem Sturm und Drang vorfindet, der damals herrschend war. Aber neben den Grimassen untergeordneter Kraft, neben den Renommagen des Gedankens und des Ausdrucks tritt Etwas in den Räubern hervor, was die Dramen der Gleichstrebenden nicht kannten, was selbst dem in genrebildliche Fragmente zersplitterten „Goetz von Berlichingen" fremd war: ein spannender Fortgang der dramatischen Action, der das Interesse des Publikums gewaltsam fesselte. Auf dies Moment vornehm herabzusehn, weil es vielleicht manche untergeordnete Talente auch besitzen, zeugt von wenig wahrer ästhetischer Bildung; denn gerade in ihm besteht die Feuerprobe des dramatischen Talents. Der spannende Fortgang der Handlung setzt eine ebenso folgerichtige, wie energisch wirksame Composition und glückliche Steigerung und Lösung des tragischen Conflicts voraus. In der That beruhen Schiller's große Wirkungen als Dramatiker auf dieser energischen Spannung, die er hervorzurufen wußte. Doch auch ein anderes Moment unterschied schon die Räuber von den gleichzeitigen Stücken: eine Gedankenfülle und ein Schwung des Ausdrucks, der trotz aller Verzerrungen elektrisch wirkte, weil er eben aus frischer, ursprünglicher Begabung hervorging. Die Charaktere standen zwar noch auf der Höhe jugendlicher Abstraction; aber dennoch hatten sie dramatischen Halt und einen inneren Schwerpunkt. In „Karl Moor" ist die feurige, excentrische, aber edle Jünglingskraft mit ebenso großer Consequenz wie Kühnheit gezeichnet, wenngleich die Verbindung des Edeln und Barbarischen ebenso monströs ist, wie zu allen Zeiten dem Geschmack der Menge genehm. „Franz Moor" steht schon mehr an der Schwelle der abstracten Bösewichter; dennoch giebt auch ihm die Consequenz seiner materialistischen Philosophie einen festen Halt und vor Allem ein tiefes, geistiges Interesse; denn bei aller Keckheit hat sein System

einen Schein von Wahrheit und spricht nur die grellen Resultate von Principien aus, die noch in Vielen lebendig sind. So liegt dem auf die Spitze getriebenen Gegensatze und den Verirrungen der Brüder ein Principienkampf zu Grunde, der mehr, als jener theatralische Lärm, in die Geister einschlug, der Kampf des Idealismus mit dem Materialismus und seine kühne Dialektik. Während sich der Materialismus das ganze Rüstzeug des Gedankens borgt, um verbrecherische Thaten zu heiligen, führt den Idealismus der Gedanke und seine Begeisterung selbst zum Verbrechen. Dort versündigt sich das Interesse an der Familie; hier die Begeisterung an der Gesellschaft. Jene Verbrechen sind schwerer, obgleich sie nur Einzelne treffen; diese werden leichter entschuldigt, obgleich Viele darunter leiden. Dort haben wir die Sophistik des Vortheils; hier die Sophistik der Leidenschaft. Doch indem Schiller Karl Moor's Charakter mit dem Glanz und der Wärme seiner Poesie verklärte, redete er dem revolutionairen Idealismus das Wort, der sich gegen die Gesellschaft oder gegen den Staat mit feindlicher Zerstörungswuth wandte, um die Welt nach den Gesetzen des eigenen Herzens umzugestalten. Schiller's „Räuber" sind keine Banditen; es sind Revolutionaire; sie führen keinen Krieg mit der Menschheit, sondern nur mit den Privilegien; sie repräsentiren die Selbstrache der Gesellschaft gegenüber dem unbestraften Unrecht! Und wie brutal und verbrecherisch sie dies thun mögen — welch' ein historischer Instinct lag in diesen „Räubern," die dunkle Witterung der französischen Revolution! Wie mußte ein Drama in die Geister einschlagen, das allen Zündstoff, der so weit verbreitet herumlag, zu einer poetischen Flamme auflodern machte! Und welch' ein kühner dramatischer Griff war das Stück! Wie war jene Bewegung der Gegensätze nicht in abstracten Linien gehalten, sondern in frische lebendige Handlung umgesetzt! War in jenen Hauptcharakteren die Wärme des Individuellen gleichsam latent und durch die Kälte der Principien gebunden, so zeigte sich die charakteristische Kraft des Dichters in der Schilderung der Nebencharaktere. Schweizer, Spiegelberg, Roller sind Gestalten von jener lebendigen Urkraft und Wahrheit, die den Shakespeare'schen Charakteren eigenthümlich ist, und die Schiller

später selbst nicht wiedererreicht, indem die Anlehnung an das antike Ideal das Individuelle in der Tragödie mehr zurückdrängte. Auch jenes Talent des geschichtlichen Tragikers, die Masse, die bei uns nicht mehr als reflectirender Chor dasteht, sondern mit in die Handlung eingreift, poetisch zu commandiren, zu bewegen, zu inspiriren, hat Schiller schon in den „Räubern" an den Tag gelegt. In dieser Taktik der Massen ist er der Napoleon unserer Bühne. Dagegen zeigte seine „Amalie" eine schwache Seite des Dichters, die auch später bei ihm nie zu einer starken wurde, die Unfähigkeit, Frauencharaktere zu vertiefen, die Geheimnisse des weiblichen Gemüths in ihren oft wunderbaren Sprüngen und zartesten Uebergängen zu belauschen und ihren Leidenschaften die Grazien zu gesellen. So sind „die Räuber" schon der ganze Schiller, freilich mehr ein Herkules mit gigantischen Muskeln, als ein Apoll mit den Linien maßvoller Schönheit. Doch die Eigenthümlichkeiten seiner dramatischen Dichterkraft lagen hier schon deutlich zu Tage. Im „Fiesko" (1782) betrat Schiller zuerst den Boden, auf dem seine Größe wurzelt, den Boden der „geschichtlichen Tragödie." In den „Räubern" war Nichts geschichtlich, als jene ahnungsvolle Atmosphäre, welche die blutigen Reflexe des Jahrhunderts spiegelte. Im „Fiesko" galt es, innerhalb der Republik die Ueberhebung des Ehrgeizes und seinen Untergang zu schildern — wiederum ein echt tragischer Stoff, der nimmer veralten wird, so lange der Kampf der politischen Staatsformen dauert. Wie in den „Räubern" die Revolution, so war im „Fiesko" der achtzehnte Brumaire poetisch prophezeit, die Eroberung einer Krone, die freilich hier nicht so rasch im Meere versank. Der dramatische Kraftstyl ist im „Fiesko" nicht so himmelstürmend, wie in den „Räubern," er spitzt sich mehr zu jenen brillanten Antithesen zu, welche eine Eigenthümlichkeit der Schiller'schen Diction blieben und sich im jambischen Rhythmus noch schärfer ausprägten. Dennoch finden wir hier noch Auswüchse genug, wildwachsende Metaphern ohne Maß, aber oft von Shakespeare'scher Kraft. Der Kampf, der sich in den Monologen Fiesko's ausspricht, der Kampf zwischen monarchischem Ehrgeiz und republikanischer Pflichttreue, hat einen Schwung und eine Größe, die

dem Besten ebenbürtig ist. Dennoch bleibt das Tragische hier zu innerlich, und bei aller Lebendigkeit der äußern Handlung kommt es nicht zu jener in die Augen springenden Bedeutung des Conflicts, welche die „Räuber" auszeichnet. Die Peripetie, die Katastrophe, die That des Helden, seine Schuld und seine Sühne, Alles überstürzt sich am Schluß. In allen Charakteren lodert ein stürmisches Jünglingsfeuer, es ist in diesem Stücke viel revolutionaires Blut, viel theatralischer Effect. Der Charakter des Mohren zeigt uns eine humoristische Ader des Dichters, von der nur zu bedauern ist, daß er ihren Erguß in seinen späteren Werken so gehemmt und nur noch in „Wallenstein's Lager" und einzelnen Scenen der „Piccolomini" zur Geltung gebracht. Am schlimmsten sieht es hier wieder mit den Frauencharakteren aus, indem die phantastische, überschwängliche Leonore in einer mehr tragikomischen, als tragischen Katastrophe untergeht, die kokette Julie aber die Grenzlinien der Grazie in bedauerlicher Weise überschreitet. Bei dieser Richtung des Dichters auf große und erschütternde Katastrophen, bei dieser Vernachlässigung der feineren psychologischen Motivirung mußte ihm die bürgerliche Tragödie am wenigsten genehm sein, und in der That ist „Kabale und Liebe" (1783) wohl sein schwächstes dramatisches Werk. Die Sphäre war hier zu eng für den Zusammenstoß großer Leidenschaften, und so wurde das Leidenschaftliche in's Sentimentale verflüchtigt. So tief diese Tragödie der „Standesvorurtheile" aus dem deutschen Leben herausgegriffen war, so grell war die Beleuchtung, die hier auf Charaktere und Situationen fiel. Der bittere Haß gegen tyrannische Bedrückung sieht aus jeder Zeile; der Dichter folgt leidenschaftlich seiner Tendenz, vergißt aber dabei, seinen Charakteren eine feste und sichere Haltung zu geben. Seine Bösewichter wurden häßlich, ohne einen Zug jener Liebenswürdigkeit, die Boerne an Shakespeare's Schurken rühmt, ohne einen Zug versöhnender Grazie, der sie dem Menschlichen näherte; seine edlen Charaktere waren von vornherein in einer krankhaften Aufregung, die kaum eine Steigerung zuließ; seine „komischen" waren vollendete Carrikaturen. Der Gegensatz zwischen der bürgerlichen Louise und der aristokratischen Lady Milford würde vollkommener

gewesen sein, wenn es der Dichter vermocht hätte, ein naives Naturkind zu zeichnen und es der feinen Salondame gegenüberzustellen. Statt dessen wurden beide Gestalten sentimental. Dennoch ist die Lady Milford die Ahnfrau aller modernen Salondamen geblieben, deren Flora die jüngsten Bühnenstücke überwuchert; wie überhaupt das sogenannte sociale Drama mit seinen Standes- und Herzensconflicten an „Kabale und Liebe" vielfach anklingt. Denn auch dies Stück ist trotz aller Fehler fesselnd durch seine Dichtergluth und spannend durch den lebendigen Fortgang der Handlung.

Mit „Kabale und Liebe" schließt die erste Gruppe der Schiller'schen Dramen. Er erkannte die Mängel und Gebrechen der Form, die er ihnen gegeben, und warf sich in eine neue Bahn der Entwickelung. Doch er hatte mit jener Erkenntniß die sichere und unbelauschte Schöpfungsgabe verloren und gerieth in dem Suchen nach neuen Formen in ein Experimentiren hinein, in welchem ihn zwar nicht sein Genius verließ, aber er bisweilen seinem Genius untreu wurde. Während jene Werke in rascher Aufeinanderfolge erschienen waren, erscheint jetzt, langsam hingezögert, der „Don Carlos" und nach der Pause von mehr als einem Decennium der „Wallenstein" (1799). Wenn auch dies Trauerspiel, wie der Carlos, in seinen Dimensionen über das bühnengerechte Maaß weit hinauswächst, so bildet es doch den Uebergang zu jener letzten Gruppe von dramatischen Werken, die er mit neubelebter jugendlicher Produktionskraft schuf, und in denen er die verlorne Sicherheit der dramatischen Technik wiederfand.

Die drei ersten Schiller'schen Stücke haben ein vorwiegend stoffliches Interesse und sind ihrem Kerne nach das erste Aufbäumen des sittlichen Idealismus, dessen Vertreter Schiller ist, gegen die hemmenden Schranken. So überschwänglich Diction und Charakteristik in dieser Dramengruppe sind, so haben sie doch auch ihre eigenthümlichen Vorzüge, Vorzüge, die zum Theil den spätern Productionen fehlen, und die jenem ursprünglichen dramatischen Instinct angehören, den Schiller später durch Reflexion abschwächte. Wir möchten sagen, der erste Wurf in den ersten Stücken ist glücklicher, als in den spätern, und dieser erste Wurf gab eine Einheit und

Geschlossenheit der dramatischen Handlung, wie sie keine geschulte Combination erreichen konnte. Man hat oft den „Tell" als Schiller's bestes Drama gerühmt; aber man vergleiche seine episch auseinandergehende Handlung, die sich mühsam aus einer Fülle von Episoden herausarbeitet, mit der ineinandergreifenden Handlung der „Räuber," und man wird zugestehen müssen, daß Schiller's letztes Werk hierin gegen sein erstes im Schatten steht. Die Spannung, die auch ästhetisch nothwendige Wirkung des gelungenen Dramas, war in jenen ersten Stücken eine fieberhafte, aber sie hielt von Scene zu Scene bis zum Schlusse aus. Die Spannung im „Tell" erstreckt sich nur auf einzelne Scenen, nicht auf das Ganze. Eine andere schon oben erwähnte Seite der ersten Dramengruppe, durch welche sie sich von den späteren unterscheidet, ist der Reichthum individueller Charakterzüge, der das freie Spiel des Humoristischen nicht ausschließt. Nach dieser Seite hin hätte Schiller, unter andern Einflüssen, als unter denen Goethe's und der Antike, vielleicht eine andere Richtung nehmen können, welche die Charakteristik weniger in allgemeine Typen gebannt und ihr nach Shakespeare's Vorbild einen reicheren Pulsschlag des individuellen Lebens gesichert hätte, als der Kothurnschwung des idealen Pathos möglich machte. Daß Schiller den Fonds zu solcher schärferen Individualisirung in sich trug, dafür bürgen nicht nur seine ersten Werke, in denen er die Gestalten zwar oft im Hohlspiegel der Phantasie verzerrt, aber ihnen ebenso oft Züge von großer menschlicher Wahrheit leiht, sondern auch das vorherrschend Scharfe und Pointirte seines ganzen Wesens, dem die charakteristische Pointe gewiß nicht verschlossen war, wenngleich es sich später mehr in den Antithesen des Dialogs ablagerte. Schiller's „Don Carlos" (1787) zeigt uns den Dichter überworfen mit seiner productiven Vergangenheit und die Bahn suchend für seine Zukunft. Die Prosa, die ihm jetzt zu wenig idealistisch erschien, muß nach einigem Sträuben dem Jambus weichen, der indeß den Dichter alsbald zu weitläufigen Ergüssen des Gefühls und der Beredtsamkeit verführt. Sowie der Dichter sich des Jambus zu bedienen anfing, verlor er überhaupt die knappe geschlossene Form, und „Carlos" wuchs über das theatralische

und dramatische Maß hinaus. Die Diction hat mehr Wärme der Empfindung, als in den Prosadramen, und ein mehr geläutertes Feuer der Begeisterung. Noch wesentlicher weicht dies Stück von ihnen im Stoffe selbst und seiner Auffassung ab, indem hier der Dichter nicht den Stoff nach seiner inwohnenden Bedeutung erschöpfte, sondern nach einer nicht ohne Zwang hineingetragenen Idee gestaltete. Ja, darin steht „Carlos" einzig unter allen Schiller'schen Dramen da, daß es einen Ideenconflict zu versinnlichen strebt, den Kampf des Despotismus mit der Humanität. Indem hier der Conflict den tiefinnersten Grund der Geister bewegt, indem die Motivirung sich dem objectiven Gang der Thatsachen zu entziehn scheint und in die Geheimnisse der Gedankenwelt hineinreicht, mußte auch die dramatische Handlung zu ihrem Nachtheil sich mehr in die Innerlichkeit zurückziehn und dadurch viel an Klarheit und Faßlichkeit der Entwickelung verlieren. Auf der anderen Seite galt es hier eine Seelenmalereri, die ebenso gewagte, wie freie Uebergänge gestattete, und welche den „Carlos" wesentlich von Schiller's übrigen Dramen unterscheidet; es galt aber auch eine energische Betonung des Gedankens, der sich hier gleichsam handelnd unter die Acteurs mischte. Schiller's sittlicher Idealismus verkörpert sich als Marquis Posa; der kategorische Imperativ gewinnt Fleisch und Blut; die Forderung der Freiheit und Humanität wird eine Person und eine Rolle. Doch die Person konnte nicht klarer sein, als das Princip, das sie vertritt; ihre Inconsequenz war die Inconsequenz ihres Princips; sie mußte experimentiren, weil ihr Princip keine andere Wirklichkeit fand, als das Experiment. Die Humanität des achtzehnten Jahrhunderts ging auf politischem Gebiet nicht über die abstracte Forderung der Menschenrechte und über ein ebenso abstractes Martyrerthum für dieselben hinaus. Was konnte Posa anders thun, als sie fordern und für sie sterben? Wurde diese begeisterte Forderung, dieser resignirte Tod nicht bald darauf drüben in Frankreich eine geschichtliche Thatsache, ein die Massen ergreifendes Weltgericht? Eine andere Frage ist, ob sich ein solcher Gedankenheld mit seinem weltbürgerlichen Reformdrang zum Helden eines Dramas eignet. Doch ein Enthusiast, ein Schwärmer,

der seine Ideale verwirklichen will, bleibt deshalb immer ein menschlicher, für den Dichter ergiebiger Charakter, wenn er nur in wirkliche Conflicte hineingeführt und überdies nicht durch leere Vollkommenheit der menschlichen Sphäre entrückt wird. Das Streben, die Welt umzugestalten, setzt eine Energie voraus, die dem Dramatiker nur förderlich für seine Zwecke sein kann. In der That ist auch Schiller's Posa keineswegs von menschlichen Schwächen frei; er ist ein so experimentirender, so von einem Mittel zum andern überspringender, so rasch den Kopf verlierender Enthusiast, daß man in seinen Thaten unmöglich eine besondere Göttlichkeit anstaunen kann. Er ist ein bodenloser Abenteurer, ein kosmopolitischer Cagliostro, der mit Allem manipulirt, den ganzen Hof mit seinen Ideen magnetisiren will, ein in den Malteserrock geschlüpfter Illuminat, der am Hofe Philipp's Proselyten sucht. Kämpft er gegen die Form des Despotismus? Im Gegentheil, er sucht sie ja auf, er sucht ja einen Despoten, er braucht ja einen für seine Zwecke. Er betastet gleichsam mit phrenologischem Eifer die Schädel des Vaters und des Sohnes, um zu erforschen, an welchem Despotenkopf das Organ der Humanität am schärfsten ausgeprägt ist. Humanität durch den Despotismus — das war die Losung des achtzehnten Jahrhunderts. Und wenn Posa daran untergeht, daß er diese gewaltsame Befreiung der Menschheit in die Hände ihrer Kerkermeister legen wollte — ist das nicht eine tragische Schuld und tragische Sühne? Der Dichter hat den Charakter des Posa in seinen „Briefen über den Don Carlos" in sehr feiner Weise zu rechtfertigen gesucht und besonders die Schwächen des Charakters mit großer Klarheit auseinandergesetzt. Der Fehler ist nur, daß diese feinere Motivirung im Stücke selbst fehlt, und daß der Dichter als sein eigener Exeget viel hineinlegt und unterschiebt, was im Stücke selbst nicht enthalten ist. Der Posa des Stückes selbst handelt rhapsodisch und bleibt uns die tiefere Begründung seiner Handlungen meistens schuldig. Daher kommt es, daß uns nur das interessirt, was er spricht, nicht das, was er thut. In dem, was er thut, sind jene Charakterschwächen unleugbar vorhanden; aber die innere Nothwendigkeit, mit der seine Handlungen aus ihnen hervorgehn, die indivi-

duelle Vermittelung fehlt. Alles, was er spricht, trägt jenen goldenen Firniß der Begeisterung, die uns sogar über seine Motive täuscht, und die ihn gleichsam auf ein Piedestal stellt, wo er in unverstandener Erhabenheit nur Anbetung verlangt. Es ist dem Dichter nicht gelungen, den Jesuitismus, der in seiner Handlungsweise liegt, auch in sein ganzes Wesen hineinzuarbeiten. Es ist, als hätte ein Anderer den Plan des Dichters ausgeführt, ohne ihn zu verstehen. Nur so erklärt es sich, daß ein allgemeines Mißverständniß den Posa zum Ritter jener sentimentalen Freundschaft machen konnte, die als verwässerte Nachbildung der Antike in der damaligen Literatur grassirte. Daß die Composition des Stücks durch seine beiden Helden oder vielmehr durch den wirklichen, der allmählich den Titularhelden in den Hintergrund drängte, nach Schiller's eigenem Geständniß beeinträchtigt wurde, ist bekannt; ebenso, daß er die Schuld auf die allzulange Dauer der Ausführung schob. In der That ist Carlos, welcher der erhabenen Leidenschaft der Welterlösung gegenüber die Leidenschaften des Herzens vertreten soll, so ganz ohne selbstständigen Halt, so sehr ein Zögling jenes humanen Pädagogen und ein Spiel des Zufalls, der freilich auch seinen Meister hin und her schaukelt, daß er sich wenig zum Helden der Tragödie eignet und nur wie eine glänzende und tragische Episode in jenem Kampf dasteht, der zwischen den Hauptmächten ausgefochten wird. Woher kommt also trotz dieser Ausstellungen der dauernde Glanz, der diesem Zwillingsgestirn der beiden Jünglingsgestalten eigenthümlich ist? Sie sind ein erschöpfendes Doppelbild der Jugend nach den beiden Hauptrichtungen ihrer Begeisterung, der in's Allgemeine hinausgreifenden Schöpfungslust, welche die Welt nach dem eigenen Ideal umzugestalten sucht, und jener Schwärmerei des Herzens, welche die Welt in den Kreis ihrer Empfindung zieht. Und diese Jugendlichkeit hat hier einen Ausdruck gefunden, lebt sich hier aus in einer Feuersprache, die machtvoll die Herzen ergreift. Ohne jede maßlose Ueberbietung ist die Diction von einer Wärme und Innigkeit durchglüht, welche den Carlos einzig unter Schiller's Dramen hinstellt. Selten ist die Sprache der Liebe und Freundschaft mit so hinreißender Gluth wiedergegeben worden, nie hat das Tribunat

der Humanität eine so begeisterte und gedankenreiche Vertretung gefunden, wie in der Scene zwischen Philipp und Posa, welche, so wenig sie in den Voraussetzungen der Tragödie begründet scheint, doch eine Größe der Gesinnung athmet, die eben bei Schiller das Unerreichbare ist. Während also die Humanität in unserer Tragödie nur als ein begeistertes Postulat erscheint, bietet der Despotismus dem Dramatiker festere Handhaben für Charaktere und Situationen, die ihn wieder auf der andern Seite zu einer Vernachlässigung der dramatischen Formenstrenge verführen konnten. Wie jene Gedankenwelt zur lyrischen und rhetorischen Fülle, so verlockte diese geschichtliche Wirklichkeit zu einer Breite der Schilderung, welche den Despotismus nach allen Seiten erschöpfen wollte, mochte auch der Fortgang der Handlung dabei leiden. In der That ist der häusliche, der politische, der geistliche Despotismus nach allen Seiten hin meisterhaft ausgemalt, nicht in jenen kleinen Zügen, die Schiller stets fremd blieben, sondern im grandiosen Frescostyl. Man denke nur an die ersten Scenen des dritten Acts, in denen das ganze Rüstzeug des Despotismus klirrt, und die Seele des Despoten in ihrer Einsamkeit größer scheint, als seine Welt! Aber alle diese Scenen fördern die Handlung nicht. Sie sind gleichsam ein psychologisches Aufräumen, um im Gemüthe des Fürsten für den Marquis Platz zu machen, der aber dennoch nur durch eine zufällige Erinnerung des Monarchen herbeigerufen wird, so daß der Fortgang der Tragödie hier an den lockersten Fäden hängt. Der Dichter hat die innere Nothwendigkeit für das Erscheinen des Marquis mit schildernder Weitschweifigkeit dargethan; aber das Drama verlangt auch eine äußere Nothwendigkeit, eine motivirte Verknüpfung der aus einander hervorwachsenden Thatsachen, und diese vermissen wir hier, indem der Marquis nur wie ein deus ex machina erscheint. Wir fragen natürlich, was wäre aus der ganzen Tragödie geworden, wenn Philipp nicht zufällig sein Tagebuch durchgeblättert hätte? Die beiden Frauencharaktere im „Don Carlos" haben indeß vor den übrigen Schiller'schen Frauen das voraus, daß der reale Hintergrund des Despotismus zu ihrem Licht die nöthigen Schatten giebt. Beide haben individuelles Leben, indem

die Königin die erhabene Resignation und Sehnsucht zeigt, die der tyrannische Druck in edeln Frauengemüthern erzeugt, während die Prinzessin Eboli jene feile Lüsternheit und speculirende Sinnlichkeit vertritt, welche ebenfalls am Spalier des Despotismus groß gezogen wird. Auf solcher polaren Gegenüberstellung der Charaktere, in welcher Schiller Meister ist, beruhn die Hauptwirkungen des dramatischen Dichters.

Nach dem „Don Carlos" trat in Schiller's Productivität eine lange Pause ein. Der Literarhistoriker des achtzehnten Jahrhunderts mag in strenger, chronologischer Folge die fortschreitende Entwicklung des Dichters darstellen; der Literarhistoriker des neunzehnten hat es blos mit ihren Ergebnissen und ihrer Fortwirkung auf die Gegenwart zu thun. Hier ist für ihn der Ort, Schiller als Lyriker und Philosoph im Zusammenhang zu betrachten, indem seine, wenn auch vielfach zersplitterte, Hauptthätigkeit nach diesen Richtungen hin in die dramatische Pause fällt.

Schiller war der ethische Idealist, ein Mann der Postulate, der vom Allgemeinen aus das Besondere gestaltete. Er war der poetische Kant — und hätte er nie ein Werk von ihm gelesen. Schiller und Kant sind die beiden Säulen dieses Idealismus, in welchem das achtzehnte Jahrhundert gipfelte, sein poetischer und wissenschaftlicher Ausdruck. Wie sich „das Ding an sich" vor der Erkenntniß verkroch, so wurden die höchsten Probleme des Denkens, unfaßbar der reinen Vernunft, zu Postulaten der praktischen, d. h. des in die Brust geschriebenen Sittengesetzes. Diese praktische Vernunft ist der positive Kern der Kant'schen Philosophie; denn seine „reine" brachte es nicht viel weiter, als zu einem Armuthszeugniß. Als moralisches Wesen hat nach Kant der Mensch das Sittengesetz in sich selbst, dessen Princip Freiheit und Autonomie des Willens ist. Hegel sagt mit Recht: „Es ist ein großer Fortschritt, daß dies Princip aufgestellt ist, daß die Freiheit die letzte Angel ist, auf der der Mensch sich dreht, diese letzte Spitze, die sich durch Nichts imponiren läßt: so daß der Mensch Nichts, keine Autorität gelten läßt, insofern es gegen seine Freiheit geht." Diese Angel, diese letzte Spitze war auch die des Jahrhunderts,

die der französischen Revolution, die von Schiller's Dichtungen. Die praktische Vernunft war bei Schiller wie bei Kant die höchste Gesetzgeberin. Aus ihr schöpften seine Helden jene Energie des Wollens, die sich auflehnte gegen die ganze bestehende Welt. Sie wies Schiller hin auf die Geschichte, auf das Reich der Handlung, auf das Drama und die Bühne, wohin ihn bereits der Drang des eigenen Talents gezogen. Seine „Räuber," sein „Posa" sind Autonomen, gewaltsam in ihrem Verfahren, aber nach Kant'schen Principien in ihrem guten Recht. Die Kant'sche Philosophie, welche den moralischen Willen zu einem ewigen Sollen verdammte, — worauf sie auch das Postulat der Unsterblichkeit der Seele gründete, indem die vollendete Moralität in ein Jenseits verlegt wurde — konnte in einem Dichtergemüth keinen anderen Ausdruck finden, als die Sehnsucht nach dem Ideal. Diese Sehnsucht ist für den Lyriker Schiller bezeichnend, während sie bei dem Dramatiker zur Energie der umgestaltenden That wird. Sie giebt vielen Dichtungen Schiller's den eigenthümlichen Reiz und jenen Ernst des Gedankens und der Empfindung, der sich von allem anakreontischen Geklingel fern hält. Die Beschäftigung mit dem Kant'schen System schien indeß der Poesie ungünstig, indem sie theils den Dichter mit einem zu schweren Rüstzeug speculativer Gedanken befrachtete und ihm die Leichtigkeit des Schaffens raubte, theils als eine vorzugsweise kritische wohl die Schärfe des Denkens üben, aber der für den Poeten wesentlichen Anschauung und der Ineinsbildung des Geistigen und Sinnlichen wenig förderlich sein konnte. Denn „das Ding an sich" lag wie ein unheimlicher Schatten am Wege, wenn der Dichter sich der Erscheinungswelt nahen wollte. Wir werden später sehn, wie er, von dieser Unbefriedigung getrieben, in die ästhetische Bastion des Kant'schen Systems eine Bresche schoß, durch welche spätere Systeme nachrücken konnten.

Der Lyriker Schiller, der in seinen ersten Versuchen, besonders in den Liebesgedichten, schwülstig und überschwänglich war, aber schon populäre Stoffe, wie „die Kindesmörderin" und „die Schlacht" in dramatisch-spannender Weise behandelte und in seinem „Rousseau"

die Humanität über das Christenthum stellte, macht in seinen Gedichten „der Kampf“ und „die Resignation“ den Uebergang zu jenen idealen lyrischen Dichtungen, in denen er mit seltener Meisterschaft sich nur im Reiche der Gedanken bewegt, denen er Fleisch und Blut zu geben versteht. Wenn Viele meinen, er habe damit die Lyrik verfälscht, so ist das ein sehr einseitiger Standpunkt, der nur eine Gattung der Lyrik, das Lied, im Auge hat, welche freilich der geistigen Nichtigkeit am nächsten steht. Schiller hat im Gegentheil auch die Lyrik geistig befruchtet, und das Echo, das seine Gedichte im ganzen Volk gefunden, der glänzende Fortgang, den gerade seine Richtung genommen, spricht für ihre Berechtigung. Denn die Grenze gegen den lehrhaften Ton und die Didaktik ist meistens eingehalten, da Schiller es verstand, das geistige Streben und Weben in jenes Gebiet der Stimmung zu versetzen, welche der Lyrik eigenthümlich ist, und es gleichsam zu einer persönlichen Herzensangelegenheit zu machen. Daher die Wärme, die Gluth, die freie dichterische Bewegung, die sich an keinen abstracten Kanten und Ecken stößt, die Grazie, der Schwung, die Fülle, in welche der Gedanke untertaucht. Was nun den Inhalt betrifft, so beginnen seine philosophischen Dichtungen im „Kampf“ und „der Resignation“ mit dem Bankerott und der Verzweiflung. Das moralische „Sollen“ steht hier vor uns wie eine finstere Macht, ein Moloch, welchem das Glück geopfert wird. Die Begeisterung ist hier der Sinnlichkeit, dem Genuß, der Sünde zugewendet. Der Glauben an „die Unsterblichkeit“ wird als eine das irdische Glück hindernde Täuschung fortgeworfen, als ein schlechter Ersatz für den verschmähten Genuß des Lebens. Beide Gedichte tragen den Stempel der Skepsis und der Zerrissenheit und sind echt lyrische Producte der Stimmung. Elegisch wird das unerreichte, unerreichbare Ziel, das nur in der Sehnsucht des Herzens lebendig ist, in den Gedichten „die Sehnsucht“ und „der Pilgrim“ geschildert. Dieselbe Sehnsucht nach dem Ideal durchtönt auch „die Götter Griechenlands,“ die weniger aus einer Unbefriedigung durch das Christenthum hervorgegangen sind, als aus der Abneigung gegen die nüchterne Auffassung desselben, welche der Kant'schen Philosophie eigenthümlich ist. Denn

ein Gott, der wie der Kant'sche nur ein Postulat der Vernunft blieb, mußte freilich die Welt leer und öde lassen und für ein fühlendes, nach lebendiger Versöhnung des Irdischen und Göttlichen schmachtendes Dichterherz die ausgenüchterte Welt in ihrer Seelen- und Geistlosigkeit unerträglich machen. Die Götter Griechenlands wurden daher, als Durchdringung der sinnlichen Gestalt und geistigen Macht, zu einem Ideal des Dichters, und wenn das Gedicht als reactionair gegen den durch das Christenthum bewirkten Fortschritt der Menschheit erscheinen muß, so darf man nicht vergessen, daß diese Reaction nur auf ästhetischer Grundlage steht. In der That verwandelte sich für Schiller das ethische Ideal, dem seine Kant'sche Bildung nachstrebte, immer unter der Hand in das ästhetische, für das sein Dichtertalent geboren war, eine für seinen Bildungsgang bezeichnende Thatsache, die in seinen philosophischen Schriften einen befriedigenden Abschluß gewann. Während er in den „Idealen" sich rückwärts wendet, der goldenen Zeit seiner Jugend nachseufzt und in einem sittlichen Thätigkeitstrieb Ersatz für dies entschwundene Glück und seine Beseligung sucht, sehn wir umgekehrt in „Idealen und das Leben" das rastlose Streben und Ringen beruhigt und belohnt in „den heitern Regionen, wo die reinen Formen wohnen," kurz in der Harmonie des ästhetischen Ideals. Doch hat Schiller auch in keinem andern Gedicht das sittliche so glücklich und glänzend betont, wie hier:

Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron!

Dies ist das stolzeste Ultimatum der menschlichen Freiheit, die glänzendste Apotheose der Selbstbestimmung. Vergleicht man damit Goethe's orphische Urworte:

Da ist's denn wieder, wie die Sterne wollten;
Bedingung und Gesetz und aller Wille
Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten,
Und vor dem Willen schweigt die Willkür stille.
Das Liebste wird vom Herzen weggescholten,
Dem harten Muß bequemt sich Will' und Grille.
So sind wir scheinfrei denn, nach manchen Jahren
Nur enger d'ran, als wir am Anfang waren,

so hat man den Gegensatz zwischen der Weltanschauung beider Dichter in seiner schlagendsten Fassung: dort die Freiheit, hier die Nothwendigkeit; dort Kant und Fichte, hier Spinoza, dort der Nerv der Geschichte, hier die Urmacht der Natur, dort die Energie der That, hier die Harmonie der Existenz!

Weniger von Gedanken getragen ist „das Lied von der Glocke," das aber unter allen Dichtungen Schiller's durch seine Anlehnung an einfach menschliche und bürgerliche Zustände, durch rhythmischen Schwung, würdevolle Reflexion und die originelle Anknüpfung der salbungsvollen Betrachtung an die Technik eines bestimmten Handwerks die größte Popularität gewonnen. Ebenso wenig erreichen „die Künstler" in ihrer breiten didaktischen Entwickelung die Tiefe der zuletzt genannten Gedichte, während „der Spaziergang" in anmuthigen, scheinbar zufälligen Bildern den Gegensatz zwischen der Natur und den Thaten und Schöpfungen der menschlichen Freiheit ausmalt und ebenfalls mit der Harmonie von Natur und Kunst schließt, die in höchster Vollendung, wie die Natur, gleichmäßig allen Geschlechtern strahlt:

Und die Sonne Homer's, siehe! sie lächelt auch uns.

In allen diesen Dichtungen, die sich durch Tiefe des Gedankens und schlagende Kraft des Styls auszeichnen, ist ein üppiger, mythologischer Aufwand vorherrschend, welcher mit seinen traditionellen Bildern bei Schiller oft die fehlende sinnliche Anschauung ersetzen soll. Eher kann man sich diese antike Ausschmückung in jenen „Balladen" gefallen lassen, welche antike Stoffe behandeln, wie „Kassandra," „der Griechen Heimkehr" u. a., Balladen, die durch Ernst, Schwung und würdige Haltung ausgezeichnet sind. Fast gänzlich frei von diesen Reminiscenzen classischer Schulbildung hält sich Schiller in seinen meisten andern Balladen: „dem Taucher," „der Bürgschaft," „dem Kampf mit dem Drachen," welche seine Popularität in weitesten Kreisen begründeten. In allen diesen Balladen herrscht der Kampf, das Ringen, die That, die Bewegung vor; ja selbst in den Naturschilderungen wählt sich der Dichter nicht das Bild der Ruhe, sondern den rastlos arbeitenden Strudel, der in der „Bürgschaft" die

Brücke hinabreißt, im „Taucher" sein Opfer verschlingt. Die Natur wird ihm nur da lebendig, wo sie das sittliche Streben und Ringen symbolisirt. Während er in jenen Balladen in einer Fülle des Ausdrucks und farbenreichster Ausmalung schwelgt, sucht er im „Ritter Toggenburg" und im „Gang nach dem Eisenhammer" mehr den einfachen Romanzenton zu treffen, was ihm auch, besonders bei jenem ersten Gedicht, gelang. Die glückliche Gabe, für die Situation und für den Gedanken den bezeichnendsten, gleichsam drastischen Ausdruck zu finden, hat diesen Balladen eine so beispiellose Popularität verschafft, indem einzelne Wendungen in denselben zu sprichwörtlicher Geltung gekommen sind. „Die Xenien," die Schiller und Goethe zusammen gedichtet, sind als werthvoller Ausdruck ihrer Vereinigung eben so wichtig, wie zur Beurtheilung der Literatur des vorigen Jahrhunderts wesentlich. Die brillante Schärfe des Schiller'schen Geistes kam ihm bei dieser Polemik in Distichen trefflich zu Statten. Dabei ist indeß nicht zu übersehn, daß dies Blitzeschleudern vom poetischen Olymp immer ein Act souverainer Selbstüberhebung war, den die Nachwelt geneigter ist zu legitimiren, als es die Mitwelt sein konnte; daß, besonders bei Schiller's schroffer, einseitiger Richtung, viele kritische Justizmorde stattfanden, und daß die Form der meisten Xenien ebenso barbarisch war, wie die poetische Barbarei, gegen welche sie ankämpften, und Manso's Spott mit Recht herausfordern durfte. Nächst Gervinus hat sich Eduard Boas durch literar-historische Untersuchungen über den Xenienkampf anerkennenswerthe Verdienste erworben. Für die Aufgabe unseres Werkes sind die Xenien von ebenso geringer Wichtigkeit, wie die Entscheidung der Frage, ob der Bund zwischen Schiller und Goethe, dessen concreter Ausdruck sie sind, für den Einen oder für den Andern fruchtbringender gewesen. Die Documente dieses Bundes liegen im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe vor und bekunden einen so regen und erfolgreichen Gedankenaustausch zwischen zwei Größen der Nation, daß man vergeblich in der Literatur nach einem zweiten Beispiel sucht, ja daß man sich seither gewöhnt hat, beide Dichter wie zusammengehörig zu betrachten und einen nur durch den andern zu illustriren.

Die historische Auffassung des Bildungsgangs beider Dichter wird diesen Standpunkt nicht außer Acht lassen dürfen; wenn es aber gilt, die Ergebnisse ihres Strebens darzustellen, so kann er leicht zu Schiefheiten und zu blendenden Spielen des Witzes Veranlassung geben, welche an der Wahrheit vorbeileuchten und den Kern der Sache nicht treffen. Indeß ist es wohl kein Zweifel, daß Goethe's Einfluß auf Schiller's Bildung bedeutender gewesen ist, als umgekehrt. Schiller's oft scharfe Kritik konnte dem fertigen Wesen Goethe's wenig anhaben. Dagegen hat die Liberalität, mit welcher der stoffreichere Goethe diese Stoffe dem Freunde darbot, nachweisbare Erfolge gehabt, sowie die Glätte, Ruhe und Abgeschlossenheit dem gährenden Drang des Talents gewiß mehr bieten konnte, als dieser zu erstatten vermochte. Wenn indeß auch Goethe auf formelle Klärung und Beruhigung und harmonische Kunstbildung bei Schiller einwirkte: so ging doch die wesentliche Entwickelung dieses tiefen Geistes von innen heraus, indem er, aus der Kant'schen Philosophie heraustretend, ein durchgreifendes Princip der Aesthetik suchte, welche ihm Goethe's der Speculation entfremdete Kunstpraxis, die sich selbst trug, nicht geben konnte. Dies Streben und seine Resultate liegen in Schiller's „philosophischen Schriften" vor.

Kant hatte der praktischen Vernunft ein fortwährendes Sollen zum Zweck gemacht. In seiner „Kritik der Urtheilskraft" ging er indeß einen Schritt weiter und erkennt im Organismus einen immanenten Zweck, der freilich wieder nicht objectiv gefaßt, sondern nur durch subjective Reflexion erkannt wird. Dies war auch die Grundlage seiner ästhetischen Anschauung. Das Schöne soll die Form dieser immanenten Zweckmäßigkeit haben und dadurch in dem Subject ein interesseloses, allgemeines und nothwendiges Wohlgefallen hervorrufen. Indem Kant das Kunstschöne als diese innere Uebereinstimmung und Durchdringung von Zweck und Mittel, Begriff und Gegenstand richtig erkannte, that er einen wesentlichen Schritt über die bisherigen ästhetischen Theorieen hinaus; indem er aber das Kunstschöne nur auf die Lust und auf das Wohlgefallen des Subjects bezog, blieb er einseitig bei der Subjectivität und Abstraction stehen

und erkannte eine an und für sich bestehende Wirklichkeit des Kunstschönen nicht an. Diese Schranke gerade überwand Schiller, welchen der angeborne Kunstsinn, die Beschäftigung mit den Alten, mit Aristoteles, Lessing und Winkelmann und der rastlose Drang nach harmonischer Befriedigung über sie hinaus führte zur Erkenntniß eines objectiven Kunstprincips. Was die Form dieser philosophischen Schriften betrifft, so zeichnen sie sich durch eine Klarheit, Präcision und Schärfe des Ausdrucks aus, welche von der ursprünglichen Selbstthätigkeit des Schiller'schen Denkens, wie von seiner meisterhaften Beherrschung der Sprache ein gleich beredtes Zeugniß geben. Die Kant'sche Auffassung des „Erhabenen," in welcher das farb- und tonlose Gemüth dieses Denkers sich noch am meisten zu Farben und Tönen erhebt, gab Schiller wohl die erste Anregung, die Anwendung dieser Theorie auf sein Lieblingsthema, auf das Tragische, zu machen. In der That steht er in seinen ersten Aufsätzen: „der Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1793), über die tragische Kunst (1792) und über das Erhabene" (1792) noch ganz auf dem Standpunkte Kant's, dessen speculatives Gerippe er mit Fleisch und Blut zu bekleiden sucht, indem er die Kant'sche Theorie theils mit Aristoteles vergleicht, theils den aus ihr entnommenen Maßstab an einzelnen Productionen kritisch bethätigt. Wichtig ist nur die scharfe Begrenzung des Kunstschönen auf sein eigenes Gebiet, die entschiedene Sonderung des Moralischen und Aesthetischen, die allerdings schon in Kant's immanenter Zweckmäßigkeit ausgesprochen ist, die aber von Schiller in der Theorie um so ängstlicher festgehalten wird, je mehr er in der Praxis dagegen zu sündigen liebte. Denn wenn auch bei ihm nicht das Moralische im trivial-bürgerlichen Sinn mit dem Aesthetischen im Kampfe lag, so doch fortwährend das ethische Ideal mit dem künstlerischen, eine Vermischung, auf der zum Theil die Hauptwirkungen seiner Dichtungen beruhen. In „Anmuth und Würde" (1793) thut Schiller schon den entscheidenden Schritt, das Schöne in seiner an und für sich seienden Wirklichkeit zu erkennen. Ihm gilt die Schönheit für die Bürgerin zweier Welten, deren einer sie durch Geburt, der anderen durch Adoption angehört; sie empfängt

ihre Existenz in der sinnlichen Natur und erlangt in der Vernunftwelt das Bürgerrecht. Dem beurtheilenden Geschmack, der bei Kant eigentlich die letzte Instanz der Schönheit war und das einzige Medium ihrer Existenz, fällt hier nur die Rolle zu, zwischen Geist und Sinnlichkeit in die Mitte zu treten, diese beiden einander verschmähenden Naturen zu glücklicher Eintracht zu verbinden, Anschauungen zu Ideen zu adeln und die Sinnenwelt selbst gewissermaßen in ein Reich der Freiheit zu verwandeln. Jede schöne Bildung der Natur ist daher ein Ausdruck des Vernunftbegriffs. So ist in diesem trefflichen Aufsatz, der außerdem sein specielles Thema in größter Vertiefung behandelt, der Grund gelegt, auf welchem Schiller's philosophisches Hauptwerk: die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795), weiter bauen kann. Obgleich Schiller hier mehr einen pädagogischen Standpunkt zu verfolgen und das Schöne nur als Bildungs-Element des Menschen zu betrachten scheint, so kommt er doch zu den glänzendsten Resultaten für den Vernunftbegriff des Schönen. Die ästhetische Bildung erklärt er für die Vorschule der politischen, wie später Herbart in seiner „praktischen Philosophie" die ästhetische Gesellschaft für ihre vollendetste und ideale Form erklärte. Doch von diesem Ausgangspunkte der Schrift, der mehr durch die Zeitverhältnisse gegeben war, indem das vorwiegende politische Interesse es nöthig machte, die Beziehung des Aesthetischen zu ihm zu erörtern, erhebt sich Schiller bald zur Höhe, die Schönheit als eine nothwendige Bedingung der Menschheit aufzuzeigen, sie überhaupt in ihrer Absolutheit zu fassen. Zwei Triebe bestimmen den Menschen: der sinnliche Trieb, der von der physischen Natur des Menschen ausgeht, der die Realität erfaßt und Wechsel und Veränderung fordert, und der Formtrieb, der von der vernünftigen Natur des Menschen ausgeht, Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens bringt und bei allem Wechsel des Zustandes seine Person behauptet, der die Zeit und Veränderung aufhebt und die Wirklichkeit des Ewigen und Nothwendigen dictirt. Die Dialektik dieser beiden Triebe wird von Schiller auf's Tiefste und Glanzvollste erörtert. Die Gegensätze in ihrer Schärfe zu bestimmen,

war die Stärke seines energischen Verstandes. Hier aber erhebt er sich zur vernünftigen und speculativen Begründung, indem er die Gegensätze in ihre höhere Einheit auflöst. Indem sich jene beiden Triebe, der sinnliche und der Formtrieb, gegenseitig ausschließen, können sie dem Menschen nie den Genuß seiner vollen Menschheit, der Einheit von Geist und Materie geben. Der Trieb, der beide verbindet, und den Schiller, mit einem Anklang an die Kant'sche Terminologie, den Spieltrieb nennt, ist frei von jener Nöthigung der Natur und Vernunft, die in den beiden andern Trieben enthalten ist. Die Schönheit selbst, als das gemeinschaftliche Object jener beiden Triebe, ist also in Wahrheit das Object des Spieltriebs, nicht bloßes Leben, nicht bloße Gestalt, sondern lebende Gestalt. Sein Ideal geht aus dem Ideal der Menschheit hervor; denn nur die Einheit der Realität mit der Form, der Zufälligkeit mit der Nothwendigkeit, des Leidens mit der Freiheit vollendet den Begriff der Menschheit. Indem das Schöne aus der Wechselwirkung zweier entgegengesetzten Triebe und aus der Verbindung zweier entgegengesetzter Principien hervorgeht, ist sein höchstes Ideal also der vollkommene Bund und das Gleichgewicht der Realität und der Form.

Diese Sätze, welche Schiller vertieft, indem er den Einfluß ästhetischer Stimmung auf das Wesen des Menschen untersucht und den ästhetischen Schein als das Wesen der Kunst scharf vom moralischen Schein unterscheidet, indem er einen kurzen Ueberblick der ästhetischen Entwickelung der Menschheit giebt, bilden den eigentlichen Kern seiner Kunstphilosophie, durch welche er den Kant'schen subjectiven Standpunkt überwunden und ein objectives Princip der Schönheit gewonnen hat. Mit Recht sagt Hegel von Schiller: „Es muß ihm das große Verdienst zugestanden werden, die Kant'sche Subjectivität und Abstraction des Denkens durchbrochen und den Versuch gemacht zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen. Von ihm ist das Schöne als die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen und diese Ineinsbildung als das wahrhaft Wirkliche aus-

gesprochen worden.“ Eine mehr kritische und praktische Richtung verfolgte Schiller in seinem Aufsatz „über naive und sentimentalische Dichtung“ (1796), indem er die poetischen Schöpfungen, nach der in ihnen herrschenden Empfindungsweise, unter die eine oder die andere Gattung rubricirte. Die kritischen Randglossen sind hier ebenso interessant, wie die Aufstellung des Gegensatzes, der in Goethe und in ihm selbst am anschaulichsten verwirklicht wurde.

So bedeutend die philosophischen Schriften Schiller's sind, so wenig läßt sich dies von seinen historischen behaupten, wenngleich „die Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande“ durch geschickte Gruppirung der Thatsachen und der Charaktere und durch große Klarheit und Energie des Styls ein künstlerisches Interesse in Anspruch nehmen darf. Dagegen möchte „die Geschichte des dreißigjährigen Kriegs“ eher das harte Urtheil Niebuhr's verdienen, welcher die Schiller'schen Geschichtswerke für unbedingt nichtig erklärt. Ohne Einfluß auf die deutsche Geschichtsschreibung sind sie indeß keineswegs geblieben, indem sie nach antiken Vorbildern der Form der Darstellung wieder ihr Recht einräumten, das von der Gründlichkeit der in ihrem Material vergrabenen und mit der Fülle des Stoffs und seiner kritischen Sichtung sich abarbeitenden Historiker zu oft und leicht übersehen wurde.

Bereichert durch die Anschauungen seiner historischen Studien, noch mehr aber durch die mühsam eroberten Resultate seiner philosophischen, kehrte Schiller in seinem „Wallenstein“ (1799) zur Bühne zurück, der er sich nachher fast ausschließlich widmete. Der „Wallenstein“ war gleichsam ein Schmerzenskind jener wissenschaftlichen Epoche, in welcher Schiller zwischen seinem dichterischen Talent und seinem philosophischen Streben hin und her schwankte. Wallenstein war eine mühsame Spätgeburt und trägt die Spuren jenes innern Kampfes vielfach an sich. Dem Dichter fehlte die sichere Beherrschung des Stoffes; er wuchs unter seinen Händen zu einer gewaltigen Trilogie. Er bedurfte zweier Stücke zur Exposition des dritten; denn „die Piccolomini“ haben keinen selbstständigen Halt; sie sind nothwendig für die Entwickelung des Ganzen, aber sie

bestehn auch blos für diese. Die Piccolomini sind nur aus äußerlichen Gründen abgesondert, weil der „Wallenstein“ sonst zu einer zehnactigen Tragödie herangewachsen wäre. Will man eine dramatische Trilogie gelten lassen, so muß jedes Stück derselben seinen Schwerpunkt in sich selbst tragen, wenn es auch über sich hinausweist. Dagegen sündigt die Composition des Wallenstein. Doch abgesehn von dieser formalen Seite — wie glücklich war wieder der instinctive Griff des Dichters, dessen Genie, ohne es zu wissen und zu wollen, mit dem Gang der Zeit und der Entwickelung des Jahrhunderts Schritt hielt! Als der Kampf der politischen Meinungen ausgetobt, als die Revolution aus einer wilden Bewegung der Massen zu ihrer geordneten Taktik wurde, und der Glanz eines militairischen Genies und kriegerischer Schauspiele das pathologische Interesse an den blutigen Zuckungen der Gesellschaft verdrängte, — da schrieb Schiller seinen Wallenstein, ein soldatische Tragödie, deren Held eben wie Napoleon ein kühner und glücklicher Soldat war. Wie Napoleon zur Revolution, so steht Wallenstein zur Reformation. Nach einer Epoche, in welcher der Kampf der Principien und Meinungen die Massen bewegte, kam dort wie hier die Zeit des egoistischen Genies und des militairischen Ehrgeizes, die Epoche der um Meinungen unbekümmerten Thatkraft. Der Gott solcher Epochen ist das Schlachtenglück, das zu seinem Gefolge nothwendig den militairischen Fatalismus hat. Der Feldherr glaubt an sein Glück, an seinen Stern und hält sich, hat er oft gesiegt, für unbesiegbar. Der Soldat glaubt wieder an seinen Feldherrn; aber er hat auch seine eigene Fortuna, seinen Privat-Aberglauben, der ihm die Zuversicht giebt, er werde ungefährdet aus jedem Treffen hervorgehn. Leben und Tod, Sieg und Niederlage sind in der Schlacht Nichts als Loose, die der Zufall schüttelt, und eine Epoche, die von einem großen Weltkampf bewegt wird, gewöhnt sich allmählich an diese fatalistische Lebensanschauung. Welche unerwarteten Wirkungen mußte daher der „Wallenstein“ in einer Zeit hervorbringen, die, von militairischen Schauspielen geblendet und erschreckt, ganz in derselben geistigen Atmosphäre lebte, in welcher sich diese Tragödie bewegte! Das

Schicksal der Welt schien abhängig von dem Willen eines Einzelnen — wie mußte man das imposante Heraustreten einer einzigen Heroengestalt, ihren magischen Einfluß auf die Masse verstehn, die sie gewaltsam in ihre Bahnen mitfortriß! Wie sympathisirte man mit dem tragischen Sturz der sich selbst überhebenden Größe, indem man prophetisch darin den Sturz des neuen militairischen Heros abgespiegelt sah! Und als die Befreiungskriege ausbrachen und das Volk selbst in die Schaaren der Kämpfer trat — wie mußte da die Frische und Energie des soldatischen Geistes, welche in dieser Tragödie lebte, die Gemüther um so mächtiger ergreifen, als kein späterer Tyrtäos ihr ebenbürtig werden konnte, und, frisch auf, Kameraden, auf's Pferd, auf's Pferd! wurde der Päan der deutschen Freiheit! Wer alle diese Wirkungen für stoffartig erklären und deshalb gering achten wollte, dem fehlt der Sinn für die Bedeutung, die der Stoff, die reale Seite, dem Kunstwerk giebt. Die Wahl des Stoffs ist die erste künstlerische That, die das Genie vom Stümper unterscheidet. Das Genie ergreift seine Stoffe gleichsam mit innerer Nothwendigkeit und steht dabei oft im ahnungsvollen Zusammenhange mit dem Schicksal seiner Nation und dem der Welt! Man hat den „Wallenstein" eine Schicksalstragödie genannt! Er ist es im Sinne der modernen Welt, im Sinne der Verse:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne!

Der Schuld der Selbstüberhebung und des Verraths folgt die gerechte Sühne, und das militairische Heroenthum stürzt, als es die letzten Fäden der Abhängigkeit zerschneiden und sich zur souverainen Macht erheben will. Was sonst Fatalistisches im Wallenstein vorkommt, das ist in Gedanken und Gefühl nur das unheimliche Gefolge jeder meteorischen Größe, die sich in einem Ausnahmezustand befindet und dafür ein Ausnahmegesetz verlangt, die, indem sie zum Vertreter des Schicksals für Tausende wird, für sich ein anomales Recht in Anspruch nimmt. Diese Mystik der Heldengröße hat Schiller im „Wallenstein" meisterhaft geschildert. Der Gang der dramatischen Entwickelung ist in „den Piccolomini" langsam, in „Wallenstein's Tod" aber spannend und von wirksamer Consequenz.

Der dritte Act dieser Tragödie bleibt für alle Zeiten ein Muster der dramatischen Steigerung und glücklichsten künstlerischen Oekonomie. Das Zusammenfallen des äußerlichen theatralischen Effects mit dem innern dramatischen hat Schiller zwar oft erreicht, nie wieder in so glänzender Weise. Wir finden darin die Bürgschaft des echten dramatischen Talents, dem für seine Productionen nicht blos die Bühnenmöglichkeit vorschwebt, dem die Bühne keine Schranke ist, die es zu überwinden sucht, sondern das von der Scene getragen wird, wie der Dichter vom Verse. Denn die stets lebendige theatralische Anschauung muß der dramatischen Composition denselben Schwung und dieselbe Sicherheit geben, die der Rhythmus dem dichterischen Gedanken giebt. Gerade die theatralische Tactfestigkeit hat wesentlich dazu beigetragen, den Dramen Schiller's den festen dramatischen Halt zu geben. Die Charaktergruppen, die sich um „Wallenstein" bewegen, sind mit großer Kunst in die richtige Beleuchtung gestellt, so daß sie sich sowohl gegen den Helden, als unter einander bedeutsam abschatten. Ja die tiefe Einheit dieser Tragödie zeigt sich darin, daß fast durch alle Charaktere derselbe Conflict hindurchgeht, der sich im Haupthelden zu tragischer Größe steigert, der Kampf der Pflicht und des soldatischen Ehrgeizes, der bei den andern freilich nicht selbstleuchtend ist, sondern seine Strahlen von dem Feldherrn empfängt. Und wie glücklich ist dieser Conflict bereichert, indem er sich in den verschiedensten menschlichen Beziehungen spiegelt! Wie spielt da bei den Piccolomini Vater- und Sohnesliebe, die Familie, bei Max Freundschaft und Liebe, das Herz, bei Butler die Rache des gekränkten Ehrgeizes hinein! Die Liebes-Episode zwischen Max und Thekla findet hier den Ring, durch welchen sie sich an die dramatische Kette des Ganzen anschließt, indem sie keineswegs, wie die kurzsichtige Kritik der Romantiker behauptete, aus der dramatischen Einheit herausfällt. Auch war sie als Gegensatz gegen die Haupt- und Staatsactionen der Geschichte nöthig, um ihren Ernst und geschäftigen Fortgang und ihre zerstörende Macht auch an den Stimmungen der Gemüther zu beleuchten, deren Glück durch sie vernichtet wird. Dabei kann man bereitwillig zugeben, daß Schiller eine Unterlage

der Handlung für die weichen und elegischen Gemüthsaffectionen brauchte, die bei den stremghistorischen Verwickelungen nicht zu ihrem Rechte kamen. Wenn er indessen selbst fürchtete, „das überwiegend menschliche Interesse dieser großen Episode könne an der schon feststehenden, ausgeführten Handlung Etwas verrücken, da ihrer Natur nach die Herrschaft ihr gebühre, und je glänzender die Ausführung werden sollte, desto mehr die übrige Handlung in's Gedränge kommen würde," so beurtheilte er offenbar sein eigenes Talent nicht richtig, dessen große Energie gerade darin bestand, die starre Geschichte in poetischen Fluß zu bringen, ihre Thatsachen an menschlichen Handhaben zu erfassen und sie durch die Größe seiner Gesinnung zu verklären, während er der stillen Entwickelung der Neigungen weder psychologisch feine, noch sonst bedeutende Seiten abzugewinnen wußte. Die Liebe zwischen Max und Thekla ist eben nur in ganz allgemeinen idealistischen Contouren gehalten und fesselt nur durch ihr Geschick, das sie in den großen geschichtlichen Conflict mithineinreißt. Was die Art und Weise der Charakterzeichnung im Wallenstein betrifft, so ist sie objectiver, als im Don Carlos, in welchem die Charaktere fast nur durch ihre Empfindungsweise geschildert werden, aber weniger individualisirend, als in Schiller's ersten Stücken. Goethe und die Antike bestimmten hier sein Talent. Die Anlehnung an Shakespeare zeigte sich nur in einzelnen Scenen, am glücklichsten in der dramatisch lebendigen Tafelscene der Piccolomini. Dennoch ist die Charakteristik nicht unsicher und schwankend; sie ist fest und bestimmt, nur ohne individuellen Farbenreichthum. Der Styl ist breit, da, wie Schiller selbst sagt, „die Jamben, obgleich den Ausdruck verkürzend, eine poetische Gemüthlichkeit unterhalten, die einen in's Breite treibe." Hegel verlangt mit Recht, daß der Dichter sein Pathos explicire, denn mit den bloßen Naturlauten der Empfindung und Leidenschaft ist wenig gethan. Dennoch ist es die Frage, ob nicht gerade im Wallenstein der Charakter des Hauptthelden durch sein allzubehagliches Aussprechen verloren habe, indem sowohl der mysteriöse Hintergrund als auch die soldatische Energie eine etwas knappere Form wünschenswerth machten. Im Uebrigen hat die dramatische Diction

Schiller's im Wallenstein ihren typischen Ausdruck gefunden, den sie in allen späteren Dramen beibehält. Die Ueberschwänglichkeit der Kraft, Leidenschaft und Empfindung wird auf das rechte Maß zurückgeführt; die Reflexion sammelt sich in Sentenzen, die meistens in der Form der glänzenden Antithesen auftreten; der Dialog bewegt sich theils in breiten Ergüssen, theils in epigrammatisch schlagenden Wendungen; das Pathos findet einen begeisterten, hinreißenden, aber maßvollen Ausdruck, und jede Situation wird in erschöpfender Weise ausgesprochen. Das Vorspiel: Wallenstein's Lager gehört zu Schiller's glücklichsten Productionen, indem er hier selbst dem Genrebild eine ideale Bedeutung giebt und bei der humoristischen Zeichnung doch die Grenzlinien des Schönen einhält. Der frische und freie militairische Geist dieses Vorspiels hat es in seltener Weise volksthümlich gemacht.

In „Maria Stuart" (1801) ist die Sicherheit der dramatischen Technik und die geschickte Gruppirung der Charaktere anerkennenswerth, wenngleich diese schwarzgekleidete Passionstragödie uns nur die Buße der Heldin zeigt, nicht ihre Schuld. Darum ist die Heldin ganz passiv, ein Spiel der Leidenschaften und Interessen, und flößt uns mehr eine elegische, als dramatische Theilnahme ein. Shakespeare hätte gewiß mit größerer Kühnheit den ganzen Stoff erfaßt, uns in drei Akten die Schuld der Heldin gezeigt und die Schiller'sche Tragödie in die zwei letzten Acte zusammengedrängt. In der That beginnt diese schon mit der beschlossenen Opferung, und so geschickt die Hemmungen angebracht sind, welche eine fortdauernde Spannung hervorrufen, so macht doch das Stück nur den Eindruck eines glücklich instrumentirten Finales, das von Anfang an durch anklingende Takte eines Trauermarsches bestimmt wird. Innerhalb dieser Schranke ist das Stück meisterhaft, und die Handlung wird aus dem innersten Wesen der Charaktere herausbestimmt. Was Schiller im Posa mißlungen, die begeisterte Gesinnung und jesuitische Handlungsweise in einem Charakter lebendig zu machen, das gelang ihm im „Mortimer," dem sich freilich rasch das katholische Ideal in das Ideal einer reizenden Persönlichkeit verwandelt. Darum hat der

Mortimer Fleisch und Blut, und der Nerv seiner Gesinnung ist auch der Nerv seiner Handlungsweise. Leicester's hofmännische Haltung und graziöse Inconsequenz steht dieser fanatischen Consequenz ebenso wirksam gegenüber, wie Shrewsbury's liebevolle Redlichkeit der schonungslosen Staatsweisheit Burleigh's, wie die eifersüchtige und reizbare Majestät der Elisabeth der durch Leiden verklärten Majestät der Maria. Die Scene, in der sich beide Königinnen begegnen, eine Situation, die Schiller an sich selbst als moralisch unmöglich bezeichnet, ist durch die psychologische Steigerung im Auftreten der Maria von großer Wirkung, obgleich hier den Dichter seine dramatische Energie wohl über die Grenzlinien der Grazie hinwegtrug. Ebenso anstößig haben Viele, auch Goethe, das Hineintragen des ritualen Elements und die Communion auf der Bühne gefunden.

Fehlte der „Maria Stuart" das dramatisch ausgedrückte Gleichgewicht von Schuld und Sühne, so trat dies in der „Jungfrau von Orleans" (1802) glücklich hervor, obschon hier die Schuld nicht, wie im Wallenstein, in einer objectiven That lag, sondern in einer subjectiven Neigung, nicht klar vor den Augen der Welt, sondern in einem Winkel des Gemüths versteckt. Dies ging aus dem ganzen Charakter der Tragödie hervor, welche den Mysticismus, der im Wallenstein nur eine Stimmung des Helden war, zu einem dramatisch bestimmenden Motiv machte. Daher ist „die Jungfrau" ebenso extrem innerlich, wie äußerlich, ebenso phantastisch motivirend, wie spektakelhaft theatralisch. Schiller selbst thut sich auf das Donnerwetter etwas zugute, das im vierten Acte seine Heldin versteinern hilft. In der That ist dieser mystische Eigensinn charakteristisch für eine Innerlichkeit, die selbst wieder in äußerlicher Weise sich von phantastischen Gewalten lenken läßt. Die Jungfrau, die wenig jungfräulich mit ihrer Reinheit prahlt, nimmt indeß einen so begeisterten, nationalen Aufschwung gegen die Unterdrücker des Vaterlandes, daß auch sie der begeisterten Aufnahme gewiß sein konnte. Das Schiller'sche Pathos zeigt sich in seiner ganzen Blüthe — ein so reicher und doch so wohlgeordneter Pomp der Diction, die selbst lyrisch in verschiedenen Versmaßen schwelgt, womit schon der Monolog der

„Maria Stuart" voranging, ein so gewaltiger Enthusiasmus durfte kühn jeden Vergleich herausfordern. Der Stoff brachte es mit sich, daß das lyrische Element auch in wesentlich dramatischen Situationen überwucherte und selbst den Charakteren seine unbestimmte Färbung gab. Alle tauchen gleichmäßig in dies Element des Enthusiasmus unter — Dunois, Lahire, Burgund, Lionel sprechen dieselbe Feuersprache. Der Charakter des Königs ist in seiner Weichheit und seinem Schwanken vielleicht noch am besten gezeichnet. Die ganze Tragödie, die, wenn man einmal das Recht phantastischer Motivirung einräumt, in ihrer Composition einen vollkommenen, organischen Zusammenhang zeigt, vermag zwar nicht uns in jene Spannung zu versetzen, mit der wir nur eine nirgends dem Menschlichen entfremdete Handlung verfolgen, aber sie versetzt uns in eine gehobene Stimmung; sie wirkt lyrisch berauschend, und der Conflict der übermenschlichen Sendung mit dem menschlichen Gefühl flößt uns Theilnahme ein. Auch fühlen wir, daß Schiller nur durch diesen phantastischen Beisatz, durch den mystischen Zusammenhang mit der Madonna das Weibliche in der „Jungfrau" erretten konnte, dessen siegende Reaction gegen das vom Himmel eingegebene Amazonenthum die Peripetie unserer Tragödie bildet.

An die katholische Mystik der „Maria Stuart" und „der Jungfrau" schloß sich die heidnische „der Braut von Messina" (1803), in welcher der fatale Fatalismus der antiken Welt in unklarer Mischung mit christlichem und jüdischem Aberglauben die Tragödie bestimmt. An die That allein, ohne Rücksicht auf die Gesinnung und das Bewußtsein, knüpfte die hellenische Weltanschauung das Schicksal, und dieser dunkle Zusammenhang wurde von Orakeln vorher verkündigt. Er mußte also gleichsam eine im Voraus verhängte Nothwendigkeit sein, der sich zu entziehn der Sterbliche zu schwach war. Weniger an die objective Schuld, die mit dem ganzen Leben, Glauben und Fühlen des Alterthums zusammenhängt, als an diese Vorherbestimmung, an die freilich auch viele christliche Theorieen anklingen, schließt sich nun Schiller in seiner „Braut von

Messina“ an, indem er das Verhängniß, das auch in den antiken Mustern bestimmte Familien verfolgte, in jüdischer Weise zu einer Erbschaft machte, die von den Vätern auf die Kinder überging, die ein Geschlecht vom vorhergehenden überkam und antreten mußte. Wir hören, daß der Ahnherr „grauenvoller Flüche schrecklichen Samen“ auf ein sündiges Ehebett ausschüttete; wir erfahren, daß ein sternkundiger Araber einen Traum des Vaters der feindlichen Brüder dahin auslegte: „wenn der Mutter Schooß von einer Tochter entbunden würde, so würde sie ihm die beiden Söhne tödten und sein ganzer Stamm durch sie vergehn,“ während einen andern Traum der Mutter ein Mönch dahin deutet, daß diese Tochter die streitenden Gemüther der Söhne in Liebesgluth vereinen würde. Die Tragödie ist nun da, um den alten Fluch zu erfüllen und um beide Träume zu verwirklichen. Wir haben hier ein gewaltiges Schicksal, welches den Menschen aber nicht erhebt, indem es ihn zermalmt. In Wahrheit ist es nur der brutale Zufall, der sich durch den orakelhaften Hintergrund zum Schicksal aufspreizt. Ist „die Braut von Messina“ in Bezug auf die tragische Idee das verfehlteste von Schiller's Stücken, so ist sie dagegen das beste, was die innere Concentration der Handlung betrifft. Hier greift Alles ineinander und dreht sich ohne Episoden um einen Mittelpunkt. Die Diction verliert sich dagegen oft in epische Breite der Schilderung und in eine weitläufig allegorisirende Rhetorik. Die Wiedererweckung des antiken Chors, als reflectirenden Begleiters der Handlung, konnte nur auf Verhältnisse passen, welche denen der antiken Tragödie analog sind bei Verwickelungen, die sich innerhalb einer Herrscherfamilie abspielen, und welche das Volk anschaut und mit seinen Empfindungen begleitet. Schon dieses eng abgegrenzten Kreises wegen war der Chor für jede weitergreifende, besonders historische Handlung eine Unmöglichkeit. Abgesehn davon, daß er lähmend für die Beweglichkeit der Handlung wurde, gab es auch für die neuere Tragödie keine Nothwendigkeit, für den ideellen Gehalt, den sie auszusprechen hat, noch ein besonderes Organ zu schaffen. Schiller

dagegen fühlte, daß er für die in der Jungfrau überwiegende Lyrik ein besonderes Organ schaffen müsse, und so führte er den Chor ein, der in freien lyrischen Ergüssen über die Handlung reflektiren konnte. In der That gehören die Recitationen des Chors zu den glänzendsten Thaten der Schiller'schen Muse und würden allein genügen, ihr einen dauernden Ruhm zu sichern.

In „Wilhelm Tell" (1804) machte sich Schiller von jeder Art von Mysticismus frei und bewegte sich ganz auf objectivem dramatischem Boden. Dagegen war die Einheit der Handlung und die Concentration des Interesses in auffallender Weise vernachlässigt oder vielmehr auf ein ganzes nationales und deshalb episches Streben ausgedehnt. Der Held selbst isolirt sich von dem Befreiungskampf der Volksgemeinden, welche im Vordergrund des Stückes stehn; ja, er ist bei der Hauptscene auf dem Rütli nicht einmal gegenwärtig. Nur der dritte und vierte Act erweckt in uns ein spannendes Interesse für Tell selbst, das im fünften wieder nachläßt, indem die Gegenüberstellung des Johannes Parricida wohl für die Dialektik des politischen Mordes von Interesse ist, aber in die Haupthandlung selbst durchaus nicht weiter eingreift. „Tell" erinnert in seiner Form an die „Historien," die in behaglicher Ausdehnung den geschichtlichen Stoff auf die Bretter bringen. Der Conflict im Tell selbst ist wahrhaft tragisch und ergreifend, und der dritte Act eine Tragödie für sich. Dagegen erkältet der Monolog im Hohlweg, als ein raffinirtes Raisonnement der Rache, die wirksamer, durch den Anblick des Feindes hervorgerufen, im Moment rasch aufgelodert wäre. Der Styl im Tell ist einfacher, objectiver, bestimmter gefärbt, erfrischt durch den landschaftlichen Hintergrund und die große Natur. Der Aufschwung eines volksthümlichen Befreiungskampfes und die Apotheose der Insurrection im Angesicht der Alpen und der Sterne mußte auf das unterjochte Deutschland einen ebenso erhabenen, wie erhebenden Eindruck machen und dies Drama zu einer geistigen Macht erhöhn, welche den Sturz des Unterdrückers beschleunigen half.

Diese Dramengruppe aus Schiller's letzten Lebensjahren gehört

zu dem Bedeutendsten, was unsere Classiker uns hinterlassen, obgleich auch hier die Bedeutung mehr auf der geistigen Größe des Inhalts ruht, als auf der Vollendung der Form, da Schiller vielfach gegen die Strenge der dramatischen Gesetze verstößt. Die Macht einer energischen Persönlichkeit charakterisirt alle Schöpfungen Schiller's und giebt ihnen einen vorwiegenden Einfluß auf die Literatur unseres Jahrhunderts, den wir in Lyrik und Drama bis in die neueste Zeit verfolgen werden. Dieser Einfluß schien allerdings in der Friedenszeit der Restauration nach 1815 zu schlummern, indem damals die romantische Schönseligkeit dominirte; aber er taucht stets von Neuem empor, sobald geschichtliche und nationale Bewegungen die Begeisterung für allgemeine Interessen wachrufen. Schiller's sittlicher Idealismus war wesentlich ein politischer, wenn er sich auch nicht mit Verfassungsformen beschäftigte; er verklärte die Energie der geschichtlichen That. Das ist seine ewige Jugend und Gesundheit gegenüber den krankhaften Verirrungen der nur mit sich selbst beschäftigten Phantasie und den pathologischen Entwickelungen und ästhetischen Spielereien aller Talente, die aus Mangel einer großen Gesinnung den Dilettantismus nicht zu überwinden vermögen.

Vierter Abschnitt.
Johann Wolfgang von Goethe.

Wie Schiller den ethischen Idealismus, so vertritt Johann Wolfgang von Goethe (1749 — 1832) den ästhetischen, der von Schiller nur in der Philosophie anerkannt, nur in einzelnen Strophen verklärt wurde. Der ästhetische Idealismus bestimmt Goethe's ganze Weltanschauung und alle seine Werke, er ist der Kern seines Lebens und Wirkens, das Bleibende im Wechsel seiner Entwickelung und offenbart sich ebenso im Sturm und Drang seiner ersten Periode, wie im behaglichen Quietismus seiner letzten. Ihm kommt es darauf an, das Leben selbst zu einem harmonischen

Kunstwerk zu gestalten. Gegenüber den allgemeinen Interessen, die diese Harmonie nur stören können, gilt es den schönen Egoismus zu bewahren, der selbst, wo er sich titanisch erhebt, immer nur seine eigene Befriedigung im Auge behält. Für die Sphäre des öffentlichen Rechts hat er keinen andern Maßstab, als das Privatrecht, welches selbst in seinen Verwickelungen nirgends über die einzelne Persönlichkeit hinausgeht. Von diesem Standpunkte aus hat Goethe die französische Revolution beurtheilt und sich poetisch an ihr zu orientiren gesucht. Von diesem Standpunkte aus suchte er nach einer Organisation der Gesellschaft, in welcher die harmonische Befriedigung der Einzelnen ungestörten Fortgang nehmen könne. In Bezug auf die Form muß der ästhetische Idealismus seinen Gebilden den classischen Stempel der Vollendung aufdrücken. Doch gilt dies mit der Einschränkung, daß Goethe nur im Lyrischen und Epischen diese formelle Vollendung erreicht hat. Das Drama dagegen, welches die straffe Fassung der Collision und ihr energisches Hinaustreten in die äußere Welt der Handlung verlangt, konnte weder seiner Form noch seinem Gehalt nach durch die blos innerlichen Conflicte des Gemüths und der Gesinnung in vollkommener Weise belebt werden. In Bezug auf die Charakteristik trat im Gegensatze zu Schiller das weibliche Element mehr in den Vordergrund; denn die Frau ist an sich selbst das harmonische Kunstwerk und hat ein Recht, den öffentlichen Interessen fremd, nur der schönen Bethätigung ihrer Persönlichkeit zu leben. So friedliebend dieser schöne Egoismus war: so rief er doch die heftigsten Gegner hervor. Der triviale Verstand (Nikolai), die romantische Ueberschwänglichkeit (Novalis), der Patriotismus und die bürgerliche Moral (Menzel), der politische Radicalismus (Boerne) und die Orthodoxie (Hengstenberg) erklärten sich nacheinander gegen ihn und sprachen ihm jede Berechtigung ab. Auf der andern Seite bemächtigte sich die Exegese und Apotheose seiner Werke, welche jeden kritischen Maßstab aufgab und nur das unbedingt Vollkommene zu erläutern suchte (Düntzer, Hotho, Goeschel, Hinrichs, Roetscher, Schubarth u. A.; am umfassendsten und geistvollsten

Rosenkranz.). Ja, die socialistische Tendenz, die Proudhon'sche Richtung hob ihn als ihren großen Vorkämpfer auf den Schild (Karl Grün), nicht ohne allen Grund, da Goethe den bestehenden privatrechtlichen Verhältnissen oft feindlich gegenübertrat, insoweit sie die freie Bewegung des harmonischen Individuums störten.

Eine durchsichtige Biographie Goethe's, welche den Zusammenhang seiner Lebensereignisse klar darlegt und in der Kritik seiner Werke frei von allem überflüssigem Aus- und Unterlegen nur den einfachen Geschmack und den englischen common sense walten läßt, hat neuerdings der Engländer Lewes verfaßt. Gerade an Goethe hat die deutsche Exegese so vielen Geist verschwendet, es ist von den Biographen soviel Einzelnes in den Vordergrund gestellt worden, daß der klare Ueberblick über das Ganze seines Lebens und Wirkens fast verloren ging, und man erstaunt war, aus der Biographie des Engländers zu sehn, daß Goethe's Leben sich auch so einfach wie das eines jeden andern Sterblichen behandeln läßt.

Eine Betrachtung der Entwickelung Goethe's liegt außerhalb unserer Aufgabe; wir haben es, wie bei Schiller, nur mit ihren Resultaten zu thun. Die Geschichte, als das Reich der sittlichen Thatkraft, konnte dem ästhetischen Idealismus wenig Stoff darbieten. Doch hat Goethe mit dem Griff des Genies in „Goetz von Berlichingen" (1773) und „Egmont" (1788) Epochen und Charaktere gewählt, die sich gegen eine Behandlung von diesem Standpunkte aus nicht sträubten. In einer Zeit der Anarchie kommt das Individuum ohne weiteren sittlichen Gehalt zu seinem vollen Rechte; es imponirt der Welt durch das, was es ist, und wenn es im Kampfe der Interessen zu Grunde geht, so erfüllt es nur das Schicksal seiner Zeit. Eine solche Epoche war die Wetterscheide des Mittelalters und der neuen Zeit, die Epoche der reformatorischen Gährung. Alle Verhältnisse hatten ihren festen Halt verloren; Kaiser, Fürsten, Bürger und Bauern lebten in Zwietracht und Krieg. In dieser allgemeinen Auflösung kam Nichts zur Geltung, als die Stärke der einzelnen Persönlichkeit, die aber selbst wieder, von den verschiedenartigsten Einflüssen bestimmt, in schiefe Stellungen hinein-

gerissen wurde und so zu Grunde ging. Dies ist der Inhalt des „Goetz," der mit seinem braven Sinne und mit seiner derben Faust dem dämonischen Verhängniß seiner Zeit erlag. Hält man den Satz des Aristoteles fest, daß im Drama die Charaktere der Handlung wegen daseien und nicht umgekehrt, so erkennt man gleich im Goetz den Grundfehler aller Goethe'schen Dramen, der aber durch seinen ganzen geistigen Standpunkt bedingt wurde, die Handlung nur zur Illustration der Charaktere zu verwenden, die als alleiniger Selbstzweck in ihrem schönen Egoismus in den Vordergrund treten. Die Handlung selbst und ihre nothwendigen scharfen Einschnitte, ihre energische Collision, ihre spannende Verwickelung und befriedigende Entwickelung galten unserem Dichter wenig. So wird die Handlung eine Anarchie von Genrebildern, die im Goetz, so wenig dramatisch sie sein mögen, doch ein charakteristisches Bild der allgemeinen Anarchie geben. Die Motivirung im Goetz ist eine durchweg äußerliche; der Conflict kommt zufällig und wird mehr angedeutet, als ausgesprochen. Goetz selbst wird von keinem allgemeinen Interesse bestimmt; er macht sich nur Luft in bedrängter Zeit. Er ist aber trotz seiner eisernen Hand, trotz alles Waffengeklirrs und Tumults, trotz des barschen Tons eine „schöne Seele," die auch zuletzt ganz elegisch verklingt. Der Scenenwechsel im Goetz ist nicht blos theatralisch störend, sondern auch dramatisch hemmend; er läßt das Gemüth zu keiner Ruhe und Spannung, die Fülle der Begebenheiten zu keiner Einheit der Handlung kommen. Nur der Styl im Goetz war für die damalige Zeit eine Eroberung, und die kecke Charakteristik den übrigen Versuchen der Sturm- und Dranggenossen bei Weitem überlegen. Auch die vollkommen realistische Richtung der Goethe'schen Muse war mit dem Goetz bereits ausgesprochen. Die geistige Bewegung der Reformation wurde so derb und sinnlich motivirt, daß sie gleichsam auch eine faustrechtliche Hilfe der Geistlichen zu sein schien, welche für ihre Begierden eine unverschleierte Befriedigung wünschten. Goetz polterte den Cohorten von Ritterstücken voraus, deren Helden alle nur ihre Persönlichkeit ohne sittliche Zwecke in roher Kraftfülle bethätigten.

Auch im Egmont ist der Charakter des Helden der Mittelpunkt einer Tragödie, die sich in einer Reihe von Scenen und Genrebildern ohne dramatische Energie der Handlung abspinnt; aber indem dieser Charakter in seiner edeln Grazie und Sorglosigkeit, in seinem leichtblütigen Epikureismus zugleich den Charakter seiner Nation abspiegelt, flößt er auch ein historisches Interesse ein. Er kämpft zwar nicht für die Freiheit der Niederländer, aber er repräsentirt sie und fällt für sie. Der heitere, frische Sinn dieses Volks ist in ihm lebendig, sein festes Vertrauen auf das gute Recht. Diese Freiheit ruhte nicht auf abstractem Pathos; sie war die Blüthe aller Lebensverhältnisse, besonders einer politischen Verfassung, welche ohne alle Gewaltsamkeit das Einzelne gewähren ließ. Ihr gegenüber tritt die spanische Macht mit den finstern Forderungen des Absolutismus und eines weltfeindlichen Glaubens, welche eine starre monarchische Staatseinheit an die Stelle der freien Beweglichkeit des Gemeindelebens setzen wollen. Diese Collision ist aber im Egmont eine mehr epische; um sie zur dramatischen zu machen, fehlt ihr die That. Die Schuld des Helden muß in der Tragödie eine bestimmte That sein; bei Egmont ist es nur die Schuld seines Charakters, an der er untergeht. Es liegt tief in der ganzen Goethe'schen Weltanschauung begründet, den Charakter nur als eine individuelle Naturnothwendigkeit zu fassen ohne das Pathos der freien Selbstbestimmung, das doch erst der Hebel der echtdramatischen Bewegung ist. Egmont war der Repräsentant der harmonischen Lebenslust, der schönen Selbstbefriedigung, die in der Liebe zu Clärchen, einer idealen Verklärung der Sinnlichkeit ohne alle conventionelle Rücksichten, ihren vollsten Ausdruck findet. Diese Liebe zeigt auf der andern Seite den Zusammenhang zwischen der Aristokratie und dem Bürgerthum, und so konnte Clärchen in Egmont's Traum, dessen theatralische Versinnlichung Schiller wohl mit Unrecht getadelt, die niederländische Volksfreiheit symbolisiren. Vortrefflich traf Goethe in diesem Stücke den Volkston, dem er nicht blos in den eigentlichen Volksscenen, sondern auch in der bürgerlichen Häuslichkeit Clärchen's die edelste Grazie der Naivetät zu geben wußte. Sowie Schiller

es verstand, die Massen theatralisch wirksam zu organisiren und zu begeistern, so verstand es Goethe, sie zu individualisiren und aus den glücklichen Contrasten der Einzelbilder das Gesammtbild einer Nationalität hervorzuzaubern. Als Charaktergemälde der niederländischen Nation ist Egmont um so meisterhafter, als Goethe's Individualität mit diesem Volkscharakter sympathisirte; als Tragödie scheitert Egmont gerade an diesen Vorzügen, indem die Selbstständigkeit der einzelnen Scenen und Charakterbilder sich zwar zu einem Gemälde ergänzt, aber ohne alle dramatische Triebkraft nur in äußerlicher Aneinanderreihung nicht die Bedingungen der Tragödie erfüllt. Wir haben es nur mit Zuständen und Begebenheiten zu thun, doch mit keiner ineinander greifenden Handlung. Der Vergleich mit jeder Tragödie von Shakespeare oder Schiller macht diesen Unterschied klar. Daß der drohende Tod im letzten Acte die schlummernde Energie im Helden erweckt, der sie in wahrhaft begeisterten und schönen Monologen in rhythmisch gährender Prosa ausspricht, setzt seine frühere Passivität um so mehr in's Licht. Die bloße Liebenswürdigkeit seines Charakters genügt nicht, um dramatisches Interesse zu erwecken. Egmont's Leichtgläubigkeit als Politiker grenzt an Unfähigkeit. Man hat Schiller so oft die leere Declamation zum Vorwurf gemacht — aber was ist denn Egmont, wo er als Staatsmann und Held auftritt, mehr als ein Phrasenmacher? Er declamirt dem Alba vor, nachdem er in seine Falle gegangen; er declamirt im Gefängniß, vor dem Tode. Er spricht damit allerdings seine Gesinnungen aus; aber bloße Gesinnungen sind kein Stoff, aus dem man Tragödieen schafft. So viele goldene Regeln politischer Weisheit, so viele meisterhafte Scenen, so viele lebensvolle Charaktere, denen das politische Pathos nicht äußerlich angemalt, sondern innerlich gleichsam zur Natur geworden ist, auch im Egmont enthalten sein mögen, so muß man doch von den wesentlichen Bedingungen des Dramas abstrahiren, wenn man behaupten will, daß die ästhetische Vollendung dieses Trauerspiels bei genauer Analyse die strengste Probe aushalte.

Wir sehen, wie sich der ästhetische Idealismus mit der

historischen Vergangenheit abfindet, indem er Gestalten herausgreift, die sich mitten in großen Bewegungen die ungetrübte Heiterkeit der Existenz möglichst bewahren. Auf etwas Anderes konnte er auch nicht ausgehn den geschichtlichen Ereignissen der Gegenwart gegenüber, die ihn gewaltsam aus der schönen Begrenzung des Lebens herausrissen. Goethe's auf Harmonie angelegte Natur wurde durch das blutige und geräuschvolle Auftreten der französischen Revolution unangenehm berührt. Noli turbare circulos meos — mußte er einer geschichtlichen Bewegung zurufen, deren ideeller Factor, die Begeisterung für die Idee, das Product seiner eigenen Weltanschauung nicht bilden half. Er mußte sich in seiner Art und Weise mit der Revolution als einer Thatsache auseinandersetzen; er mußte die Begebenheiten in einer sein Naturell anmuthenden Manier motiviren; er mußte den Alp der Revolution poetisch ebenso los zu werden suchen, wie er seine eigenen Empfindungen sich in Gedichten von der Seele schrieb. Doch war die Gewalt der Thatsachen zu groß, als daß ihm die ganze Revolution zu einem pittoresken Schauspiel hätte werden können, wie das Bombardement von Mainz. Wie er sie auch analysiren mochte, es blieb für ihn ein unbehaglicher Rest. Er hatte keinen Sinn für das Dämonische geschichtlicher Massenbewegungen, nur für das Dämonische der großen Persönlichkeit. Daher fand er Sympathieen mit Napoleon, als dieser das Erbe der Revolution angetreten; daher mußten ihm die deutschen Freiheitsbewegungen anfangs wenig verheißungsvoll erscheinen, weil sie wieder eine unklare Gährung der Massen waren, die sich nicht zu einer großen Persönlichkeit zusammenfaßte. Seine ersten Versuche, sich mit der Revolution poetisch zu verständigen, gehören daher zu seinen mittelmäßigsten Productionen. Alle aber ohne Ausnahme stellen die Revolution nicht als einen Kampf der Ideen, sondern als einen Kampf der Interessen dar und führen, indem sie die Eigenthumsfrage in den Vordergrund stellen, eine privatrechtliche Auffassung durch. Er beschäftigt sich nicht mit der Substanz der Revolution, sondern nur mit ihren Accidenzen.

Die sittliche Verderbniß, die in den höheren Kreisen der Gesell-

schaft herrschte und in Verbindung stand mit einem prahlerischen Mysticismus, hat Goethe im „Großkophta" (1789) geschildert, in welchem er die berüchtigte Halsbandgeschichte zur Grundlage der Handlung machte. Goethe hatte den richtigen Instinct, in der grenzenlosen Verderbtheit der höheren Stände ein Motiv des revolutionairen Umschwungs zu finden. Die Aristokratie hörte auf, das Eigenthum und die Religion zu achten. Daraus entwickelte sich die Revolution als eine sittliche Reaction des Volkes. Das Stück selbst hat eine recht lebendige Handlung, aber es ist unbedeutend, ohne Idealität, und der Styl von abschreckender Nüchternheit. Der Großkophta erinnert an Goethe's Jugendwerk: die Mitschuldigen (1767), ein schwächliches Product, das ohne jede moralische und poetische Gerechtigkeit die Verbrechen dadurch zu beschönigen sucht, daß es dieselben zu einem gemeinsamen Antheil der Menschheit macht. Ebenso unbedeutend wie der Großkophta ist die Reise der Söhne Megagrazons (1792), welche uns auf der Insel der Monarchomanen die Gliederung der Standesunterschiede schildert, wie sie in Frankreich bestand, und überhaupt eine humoristisch-satyrische Tendenz haben sollte, und der Bürgergeneral, ein ziemlich fader Schwank, der uns schildern soll, wie ein Betrüger einen Bauer mit den revolutionairen Ideen dupirt, um ein gutes Frühstück zu erreichen. Der Zusammenhang, den die Revolution nach Goethe's Ansicht mit den Bedürfnissen des Magens hat, und den er auch schon in der „Reise der Söhne Megagrazons" andeutete, liegt auch dieser Posse zu Grunde, welche gleichzeitig die Unfähigkeit des Volkes persiflirt, sich zu dem neuproclamirten Staatsbürgerthum emporzuschwingen. Der Dialog der Posse ist so platt und witzlos, wie der Stoff, den sie behandelt. „Die Aufgeregten" drehn sich um einen Rechtsstreit zwischen der Aristokratie und den Bauern. Ein Receß des früheren gräflichen Grundeigenthümers hatte die Bauern von den Frohnden befreit. Dieses Document war verloren gegangen oder vielmehr absichtlich versteckt worden, und die Frohnden wurden vom Amtmann wieder verlangt. Deshalb Gährung unter den Bauern, die durch das Auffinden des Documents und gütlichen Vergleich beseitigt wird.

Dies Stück giebt den schlagendsten Beweis, wie Goethe die Revolution privatrechtlich zurechtmacht. Den Aufstand der Bauern in revolutionairer Weise aus der Ueberzeugung vom Unrecht feudaler Zustände herzuleiten, kommt ihm nicht in den Sinn, da ihm das viel zu sehr zuwider war, um sich auch nur poetisch damit zu beflecken. Er macht also ein bestehendes Document, ein privatrechtliches Abkommen zur Grundlage der Unruhen, die nur in ihrem tumultuarischen Aussehn an die Revolution erinnern. Der eigentliche Revolutionair des Stücks ist offenbar der Amtmann, der das Volk um sein gutes Recht betrügt. Daß das Stück Fragment geblieben, ist weiter nicht sehr zu bedauern. In den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“ erkennt Goethe schon mehr die Revolution als eine Thatsache an und sucht sie von entgegengesetzten Standpunkten zu beleuchten. Die Form dieser „Unterhaltungen“ gab den Anstoß zu jener erzählend-reflectirenden Mischform der Romantiker, die allerdings schon in den alten indischen, persischen und arabischen Märchen, dem „Boccaccio“ und andern italienischen Novellisten vorgebildet war. Die Novellenform ist glatt und elegant, der Inhalt der Erzählungen, der oft das Spukhafte und Unheimliche berührt, wie es zu einer solchen Zeit der Aufregung paßt, im Uebrigen unbedeutend, und „das Märchen“ überlassen wir bereitwillig seinen Auslegern.

Wenn Goethe in diesen zuletzt erwähnten dramatischen Exercitien nicht einmal Kotzebue erreichte und dadurch am deutlichsten bewies, wie schwer es ihm wurde, sich des widerspenstigen Stoffes ästhetisch zu bemächtigen, und wie wenig besonders die dramatische Form der Richtung seines Genies zusagte, so erhob er sich auf einmal zur ganzen Höhe seiner Begabung in „Herrmann und Dorothea“ (1797), indem er das Weltereigniß nur von ferne in die beschränkte Sphäre des bürgerlichen Glücks hineindrohen ließ und so die epische Idylle durch die Perspective auf die große Weltbewegung hob und in das wirksamste Licht stellte. Hier handelt es sich nicht mehr um Principienfragen. Der Vulcan der Revolution mit seinem feuerspeienden Krater ist in die Ferne gerückt; wir sehen nur einzelne Trümmer der von ihm bewirkten Zerstörung. Doch das Glück des

Einzelnen baut sich auf diesen Trümmern auf, und die harmonische Existenz schwingt sich wie ein Phönix selbst aus der Asche empor, die der Sturm des Weltlaufs in die Lüfte gewirbelt. „Herrmann und Dorothea" ist die größte Friedenstheodicee des großen Friedensfürsten Goethe, der in der Idylle die Form gefunden, in welcher er in classischer Weise die revolutionairen Beunruhigungen los wurde. „Frieden" heißt das letzte Wort dieser Idylle; „Frieden" ist in der That Goethe's letztes Wort. Denn nur der Frieden giebt die Bedingungen für ein behagliches, ästhetisch geordnetes Dasein. Goethe's vorzugsweise episches Talent, das sich zur objectiven Darstellung von Zuständen und Begebenheiten hinneigte, erreicht in „Herrmann und Dorothea" eine Höhe plastischer Vollendung, die mit Bewunderung erfüllen muß. Welch' treffliches Bild erhalten wir von dem Leben der kleinen Stadt, von den Matadoren der dortigen Gesellschaft! Wie klar, wie liebevoll ist der kleinste Lebenskreis geschildert! Wie reizend spielt die Landschaft in wechselnder Beleuchtung in das Epos hinein, ohne sich je vorzudrängen, immer nur das Gesammtbild abrundend! Wie ist die Natur in antiker Ruhe und Lieblichkeit dargestellt; man denke an das klare Wasser des Bronnens, das die Bilder der Liebenden spiegelt, an den Gang in der ahnungsvollen Beleuchtung des Abends die Weinbergstreppen hinab! Wie sind die Gestalten von Herrmann und Dorothea so menschlich ideal, so hoheitsvoll und doch so voller Wahrheit! Welche seltene Kunst des Individualisirens zeigen die kleinstädtischen Charaktergruppen, ohne je in die Prosa zu verfallen, da der Dichter bei der leichten humoristischen Färbung nie die Idealität der Haltung verliert! Aus wie einfachen und wahren Voraussetzungen entwickelt sich die Handlung, auf deren Fortgang Alles bezogen wird! Nirgends jene breiten, trivialen Schilderungen der Pfarr- und Rheinidyllen, in welche die Personen nur wie eine faullenzende Staffage hineinverpflanzt sind; nirgends ein Zug der Ueberladung, der die Harmonie und Einheit störte! Alles maßvoll, sicher, sauber, mit der höchsten Weihe des Geschmacks ausgeführt! Wilhelm von Humboldt hat die Schönheiten dieser Dichtung so glänzend analysirt, daß er den kritischen Nachtretern

wenig zu thun übrig gelassen. Die Reproduction des „Reineke Fuchs" in antiker Form und „die Achilleïs," welche dem Homer zu direct auf die Fersen treten wollte, verschwinden gegen die Bedeutung dieses idyllischen Epos.

Goethe hatte sich in „Herrmann und Dorothea" gleichsam aus der Revolution herausgerettet auf jenen positiven Boden, auf welchem in heiliger Beschränkung die unwandelbaren Institutionen des Eigenthums und der Ehe bestehn und das germanische Gemüth in heiterernster Sittlichkeit gegenüber den krankhaften Zuckungen der französischen Gesellschaft fest und sicher so hohe Lebensgüter beschirmt. Doch er hatte damit die Räthsel der Revolutionssphinx nicht gelöst. Er wollte alle Elemente begreifen, aus denen die Zerstörung hervorging, alle, in denen der Keim der Versöhnung lag. Er wagte sich an das innerste Erfassen der großen Weltbegebenheit; doch er vergaß dabei ihre unmeßbare Macht, die Idee.

„Die natürliche Tochter" (1804) sollte in einer großen Trilogie die bedeutende Aufgabe lösen; doch schon ihre Fassung zeigt uns, daß sie mißlingen mußte. Denn was mindestens ein Bedürfniß der Massen und eine geschichtliche Nothwendigkeit war, soll hier aus einem verworrenen Knäuel von Familieninteressen hergeleitet werden. Da das Stück Fragment geblieben ist, läßt sich mit Klarheit über Goethe's Intentionen nicht urtheilen; aber das geht aus dem Entwurf der beiden andern Dramen hervor, daß Goethe, wie die modernen Socialisten, den Kern der Revolution in der Eigenthumsfrage fand. Die politische Frage hat Goethe in seiner „Eugenie" nur angedeutet: die Eifersucht der Stände auf einander, die feindselige Ueberwachung des Königs durch die Aristokratie, den Gehorsam der Beamten gegen den Despotismus; aber die eigentlichen dramatischen Hebel, welche die Handlung bestimmen, sind von den Interessen des Besitzes hergenommen. Der Sohn beneidet die Schwester um ihr Erbe, der Secretair und der Weltgeistliche werden zu ihrer betrügerischen Handlungsweise nur durch genußsüchtigen Egoismus bestimmt. Der zweite Theil hätte die Besitzfrage noch mehr in den Vordergrund gestellt. Doch die Revolution war wesentlich ein Principienkampf; ihre bedeu-

tendsten Großthaten und Schrecken, ihre weltbewegende Kraft gingen nur daraus hervor. Goethe zeigte daher in der „Eugenie" nur seinen unhistorischen Sinn, indem er, wie in „den Aufgeregten," die Privatintrigue als Schlüssel benutzte, um die Geheimnisse der Revolution zu enthüllen. Eine Gedankenbewegung, die nur auf sich selbst beruhte und nach Idealen Staat und Welt umzugestalten suchte, war ihm ein Unding; und doch ist die französische Revolution nur eine gewaltige elektrische Strömung dieses ideellen Fluidums. Was Goethe von seinen Auslegern sagte, daß sie überall in's Haus hineinwollten, nur nicht durch die Thüre, das gilt auch von ihm selbst in seinem Verhältniß zur französischen Revolution. „Die natürliche Tochter" verdient als Kunstwerk, wenn man von ihrer Tendenz absieht, gewiß große Anerkennung. Die Handlung ist dramatisch motivirter, als in seinen meisten andern Dramen, und geht aus einer Collision von Zwecken und Interessen hervor, die einen festen Einheitspunkt hat. Der letzte Act enthält echte dramatische Spannung und Steigerung. Die Diction ist wohl antik gemessen, aber doch am geeigneten Ort von großer Wärme und von pathetischem Schwung und dabei reich an ebenso klaren, wie tiefen Sentenzen, die aus dem frischen Lebensborn der Goethe'schen Weltanschauung überall hervorsprudeln, wo es sich um den Genuß und würdigen Gebrauch der Lebensgüter handelt. Nur die Charakteristik leidet an einer mehr typischen, als individuellen Haltung und erinnert an die Figuren auf alten, abgeblaßten Tapeten.

Wir haben gesehn, wie sich Goethe einem Weltereigniß gegenüber verhielt, das ihm unheimlich war und ihm zumuthete, aus dem Kreise seiner Anschauungen herauszugehn. Die deutsche Freiheitsbewegung von 1813 fand eben so wenig Sympathieen bei ihm; denn die Schlacht bei Leipzig genirte ihn ebenso, wie ihn die Schlacht bei Jena genirt hatte. Er warf sich aus der bedrohlichen Gegenwart auf das Entfernteste und trieb chinesische Studien. Aus äußern Veranlassungen wurde er indeß genöthigt, auch den Freiheitskriegen im „Erwachen des Epimenides" (1815) ein poetisches Monument zu setzen, das mit vielen allegorischen Reliefs bekleidet war.

Indeß nimmt es sich steifwunderlich aus, wie der Dichter hier von „freiem Herzen“ singt, „des Volkes Stimme Gottes Stimme“ nennt, Vorwärts! bläst wie ein Blücher'scher Trompeter und gar den Willen Kant's und Fichte's als die weltbefreiende Macht anerkennt. Das war Alles bei Goethe leere Phrase, denn er hätte sein innerstes Wesen aufgeben müssen, wäre es ihm mit diesen Posaunenstößen nach der Art und Weise der deutsch-preußischen Autonomen Ernst gewesen. Er spannte alle diese Paradepferde hinter den deutschen Siegeswagen. Er suchte die Freiheitsbewegung aus ihren Stichwörtern zu begreifen. Doch ärgerlich über die nothgedrungene Entäußerung seiner Persönlichkeit, über die unwillkommene patriotische Häutung, mußte er wenigstens seinen mephistophelischen Pferdefuß zeigen, indem er den deutschen Freiheitskampf wie einen diplomatischen Strickstrumpf auseinanderfädelte. Der Hofmann, der Pfaffe, der Jurist, die lustige Person gaben deutlich zu verstehn, daß sie eigentlich durch betrügerische Verheißungen und Gaukeleien die Völker aufgereizt. Doch dieser beißende Schwefeldampf wurde im allgemeinen Feuer des Enthusiasmus nicht bemerkt. Der allegorische Epimenides, der indessen vortreffliche Einzelnheiten im Lapidarstyl enthält, zeigt noch mehr als Goethe's Revolutionsstücke seine Unfähigkeit, geschichtliche Bewegungen aus ideeller Begeisterung herzuleiten, und seine Neigung, überall egoistische Motive zu wittern. Eine nationale Erhebung lag ihm ebenso fern, wie der politische Principienkampf.

Gegenüber den historisch-dramatischen Studien und politisch-poetischen Experimenten sehn wir eine Reihe bedeutsamer Werke, in denen der ästhetische Idealismus auf seinem eigenen Grund und Boden steht und die Probleme der harmonischen Bildung des Individuums und der Gesellschaft zu lösen sucht. Hier befinden wir uns im Mittelpunkte der Goethe'schen Schöpfungskraft, welche das bunte Gemälde der bewegten und reichen Welt episch entrollt, aber immer wieder mit tausend Fäden an den einen leitenden Faden knüpft — den Bildungsgang der Seele. Das Princip dieser Bildung ist nun weder die Moralität, die wie ein stoisches ἀδιάφορον behandelt

wird, noch die Sittlichkeit, an deren thatkräftige Energie man selten erinnert wird, sondern die ästhetische Harmonie, die schöne Selbstbefriedigung. Dies schöne Subject hat etwas Molochartiges und verschlingt im Interesse seiner Bildung mitleidslos sein Opfer. Sünde und Verbrechen werden von Goethe mit spinozistischer, reueloser Gleichgültigkeit behandelt. Kümmert sich „Faust" noch um Gretchen, Meister um „Marianne?" Deuten irgendwelche Herzenswunden auf die Vergangenheit zurück? Das Leben wird ein Schlachtfeld dieses schönen Egoismus, und damit ein Subject zur Bildung erzogen werde, müssen viele andere über die Klinge springen. Das ist eine grausame Pädagogik, welche das einfache Gebot der Menschenliebe und die sittlichen Voraussetzungen verachtet und sich im Einzelnen der Humanität entfremdet, der sie im Ganzen und Großen nachstrebt. Die Apotheose, welche Goethe's Werke nur in ihrer Herrlichkeit zu begreifen sucht, darf doch einen Standpunkt nicht vernachlässigen, der dem gesunden Gefühle am nächsten liegt. Den Einzelnen nur als ein Product der Natur zu erfassen, alles menschliche Treiben unter ein Gesetz orphischer Nothwendigkeit zu zwingen, die Entwickelung selbst zu einer vegetativen zu machen, die mit organischem Trieb unfrei Blüthen und Blätter treibt und Früchte bringt und durch eine geistige Endosmose allen Nahrungssaft der Welt absorbirt: das ist der Kern der Goethe'schen Weltanschauung, für welche die Menschheit und das Universum nur da ist, um vom Einzelnen zu seinem Genuß und zu seiner Bildung verbraucht zu werden. Max Stirner hat „im Einzigen und sein Eigenthum," ohne es zu wollen, Goethe besser commentirt, als viele seiner gelehrten Ausleger, und selbst für die gewagte Dialektik des Diebstahls finden sich zahlreiche Proben in Goethe's Werken. Es ist die ungeheuerste Passivität in Goethe's Helden, die sich die Welt mit riesigen Polypenarmen aneignet; sie handeln wohl, aber Keiner erhebt sich zu einer That, und mit den sittlichen Voraussetzungen fehlt die sittliche Zurechnung. Für diese ästhetische Bildung aber, für das Individuum, das sich selbst zum Kunstwerk machen will, hat Goethe das Mustergültige geschaffen, alle innern Tiefen der Bildung

erschlossen, alle Saiten dieser Lyra erklingen lassen, die weichen und schönen Seelen, die Titanen und Heroen der Bildung in Theorie und Praxis im reichhaltigsten Verkehr mit allen Lebenserscheinungen gezeichnet. Wir haben zwar in Werther, in Tasso, in Faust einen Conflict zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit; aber dies Ideal ist nicht das sittliche, es ist das Ideal harmonischer Befriedigung, dem das Leben feindlich gegenüber tritt. Dieser Conflict als ein rein innerlicher muß für das Drama ungenügend erscheinen, so daß die dramatische Form für Tasso und Faust ebenso zufällig, wie an und für sich mangelhaft ist.

„Werther“ (1774) beginnt die Reihe dieser „schönen Geister“ mit einer maßlosen Gefühlsschwelgerei, der die Welt nicht Genüge thun kann. Auch Werther ist ein Egoist voll unendlicher Genußsucht, die an ihrer krankhaften Ueberreizung zu Grunde geht. Nicht blos die Liebe zu der ihm unerreichbaren Lotte, seine tief-innerste Verstimmung, die sich nun mit aller Macht an dies eine Object klammert, läßt ihm die Existenz unerträglich scheinen. Der Rousseau'sche Naturenthusiasmus, der Haß gegen die verknöcherten Formen der Gesellschaft, die Schwärmerei für einfach-menschliche Zustände, der arkadische Zug, der so tief in der Zeit lag, haben sich in Werther's Gemüth mit der Phantasterei der Ossian'schen Nebelwelt gepaart und eine unbestimmte Sehnsucht erzeugt, der jedes bestimmte Lebensverhältniß zum Ekel ist. Diese Unbefriedigung verwandelt selbst die Harmonie des Alls in die Dissonanz der eigenen Seele und sieht in ihm Nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer. „Die Leiden des jungen Werther“ gelten Vielen für eine Caricatur der Sentimentalität; man hat sie als unreif bei Seite gelegt. Und doch ist in diesem Werther ein viel tieferer geistiger Fonds, als im Goetz, ein so warmer Herzschlag pantheistischen Naturgefühls, eine so glühende Sprache der Leidenschaft, ein so scharfer Spott auf den gesellschaftlichen Formalismus, ein so bewegter und seelenvoller Styl, daß er unbedingt zu Goethe's bedeutendsten Schöpfungen gehört, und die gewaltige Wirkung, die er hervorgebracht, mehr aus der inneren Macht des Genies, als aus der Sympathie der Zeitrichtungen zu

erklären ist. Die harmonische Bildung, Goethe's Ideal, schwebt schon über dem Werther; denn gerade die Maßlosigkeit des Empfindens weist in ihrem Umgange darauf hin.

Viel äußerlicher faßte Goethe seine Aufgabe in „Clavigo." Hier haben wir den bürgerlichen Egoisten, der Carriere machen will und zwischen seinem Ehrgeiz und einem Rest von Empfindung und Pflichtgefühl hin und her schwankt. Carlos repräsentirt den schonungslosen, praktischen Verstand, der das Kinderspielzeug des Gefühls längst beiseite geworfen; Beaumarchais die warme sittliche Empfindung und Thatkraft. Wie Clavigo Goethe's schwächlichster Charakter, so ist Beaumarchais sein männlichster und kräftigster. Die schwindsüchtige Marie ist indeß eine ebenso undramatische Staffage, wie die nur durch den Zufall motivirte Katastrophe untragisch. Als Bühnenstück ist Clavigo trefflich und wirksam und wird vom Charakter des Beaumarchais und seiner Energie getragen. Die bigamische „Stella" ist dem Clavigo in blasser Färbung nachgetuscht. Beide Stücke zeigen ein gewisses Behagen an jämmerlicher Haltlosigkeit, das in Goethe's Entwickelung eine bedenkliche Epoche bezeichnet.

„Tasso" zeigt uns den idealistischen Egoisten, den Dichter, im Gegensatz zu dem realistischen Hof- und Geschäftsmann und zu den Verhältnissen des Weltlebens überhaupt. Dem Dichter gilt sein Talent, seine phantasievolle Lebensanschauung, die sich hoch über alle socialen Schranken erhebt, für das Absolute, gegen welches alles andere Treiben der Menschen als unberechtigt erscheint. Jeder hat Unrecht gegen ihn, denn seine Phantasie, die das Höchste schafft, übt eine unumschränkte Diktatur, und ihre zufälligsten Launen und Grillen verlangen unbedingte Geltung. Der träumerische Egoist läßt seinem Haß und seiner Liebe freien Lauf, unbekümmert, ob er damit gegen die Sitte des Hofes und gegen das Standesvorrecht verstoße. Alleinherrscher im Reich der innern Welt, Souverain seiner Phantasiegestalten, gönnt er auch den Gestalten der äußern Welt kein freies Recht und spielt mit ihnen nach der Willkür seiner Launen. Doch die äußere Welt ist spröde und widersteht diesen maßlosen Uebergriffen des Egoismus. Ihr Repräsentant ist der Weltmann Antonio, der praktische Egoist,

der diese schöngeistigen Ueberhebungen in ihre Grenzen zurückweist und, da er auf festem Boden steht, zuletzt noch dem schiffbrüchigen Tasso Halt und Spitze bieten muß. Die Grillenhaftigkeit des Talents, welches die Geschöpfe der Einbildungskraft mit den Lebenden verwechselt, ist im „Tasso" mit Meisterschaft geschildert. Der Mangel an Selbstbeherrschung und sittlicher Kraft wird hier gleichsam durch die Beweglichkeit und Empfänglichkeit des Talents entschuldigt. Die schöpferische Phantasie, dem Leben zugewendet, findet Gefallen daran, gerade dem Ungewöhnlichen, dem „reizenden Abgrund" der Leidenschaften zuzueilen. Wie bei Werther ist bei Tasso die übersteigerte Empfindung im Conflict mit den bestehenden Verhältnissen, nur daß Werther ein Enthusiast auf seine eigene Faust ist, während Tasso das Vorrecht des Genies für sich in Anspruch nimmt. Der ganze Conflict bewegt sich indeß auf dem Boden der Gesinnung, in den Contrasten der Seelenmalerei und sublimirt so die dramatische Form zu einer Höhe, welche weder dem strengeren Gesetz des Dramas, noch den Anforderungen der praktischen Bühne entspricht. Man hat den Schluß des Stückes als unbefriedigend getadelt; dennoch ist er in vollkommener Harmonie mit der ganzen Dichtung, denn wo die Collision so ganz innerlich bleibt, da kann auch ihr Ende nicht in handgreiflicher Weise zu Tage kommen. Der Schluß spricht somit nur den Charakter oder, wenn man will, den Grundfehler der ganzen Dichtung aus. Die äußere Handlung in derselben beschränkt sich auf einen bedrohlichen Wortwechsel und einen verwegenen Kuß. Wieviel Goethe den geschichtlichen Verhältnissen des Hofes von Ferrara entnommen, wieviel er aus seinem eigenen Leben hineingeheimnißt, das zu untersuchen überlassen wir seinen Commentatoren. Die Dichtung athmet den Hauch einer classischen Idealität, deren Zauber in solcher Weise von keinem neueren Dichter erreicht worden, so daß nur Goethe's „Iphigenie," das andere Kind seiner italienisch-idealen Epoche, ihr an die Seite zu stellen ist. Das Stück taucht ganz unter in diesen classischen Aether, und der tiefblaue Himmel Italiens ruht mit seinem dunkeln Farbenton und seiner magischen Beleuchtung über den schönen Menschengruppen. Jedes Wort quillt von den Lippen

klar und harmonisch, sicher seiner Unsterblichkeit im Bund so reizender Geschwister. Die weltmännische Praxis, welche sich mit Recht gegen die Willkürherrschaft des ästhetischen Idealismus sträubt, ist selbst vom Dichter so ideal gehalten, so dem Trivialen entnommen, wie es eben nur Goethe zu zeichnen möglich war, dem diese zwei Naturen, der Tasso und Antonio, in der Brust wohnten, und der die Grenzstreitigkeiten der phantastischen Launenhaftigkeit und realistischen Tüchtigkeit dem höheren Gesetz der Schönheit unterwarf. An „Tasso" reiht sich von selbst „Iphigenie," obgleich in diesem Drama der ästhetische Idealismus nicht, wie in Tasso, auch zum Inhalt wird, sondern sich nur auf die Form beschränkt, welcher er sein ewiges Gepräge aufdrückt. Die Neudichtung des Euripides im germanischen Geist, die Ueberwindung des Schicksals durch die echt-menschliche Gesinnung stellt zugleich die Ueberwindung der antiken Welt, die Aufhebung ihres Gehalts auf eine höhere Stufe dar. Wenn die Römer die Bildung der unterworfenen Völker in sich aufnahmen, so nimmt Iphigenie die ganze Glorie des Alterthums auf ihren erhöhten Standpunkt mit hinüber und sammelt die Hoheit, Klarheit und Würde der classischen Form in diesem Reiche germanischer Innerlichkeit und seelenvoller Vertiefung. Der Conflict in der „Iphigenie" ist viel drastischer, als im „Tasso," und wird er auch zuletzt auf das Gebiet der Gesinnung hinübergespielt, so haben wir doch eine Handlung, die sich um einen dramatischen Mittelpunkt bewegt. Die deutsche Sprache ist durch die Iphigenie wunderbar geläutert, gelichtet und geadelt worden, in einer Weise, welche der gewaltsamen Aneignung der antiken Poesie auf Unkosten des deutschen Idioms schnurstracks entgegensteht. Diese Reinheit, Anmuth und Würde des Styls, die in der Iphigenie herrscht, ist ein nie versiegender Verjüngungsquell für alle dichterisch Strebenden, denen die Verworrenheit der Tendenzen die künstlerische Klarheit und Harmonie geraubt.

Das Gestirn der schönen Individualität culminirt in „Faust" und „Meister," welche beide den menschlichen Bildungsproceß, der sich selbst Zweck ist, durch alle Stufen geistiger Entwickelung und durch alle Lebensverhältnisse hindurchführen, jener von innen nach außen,

dieser von außen nach innen, jener titanisch mit dem Weltgeist ringend, dieser eine praktische Lebenssphäre nach der andern zu seiner Befriedigung ausnutzend. Dieser Bildungsproceß hat kein eigentliches Resultat, das sich in eine bestimmte Formel fassen ließe; er giebt nur ein Resultat, wenn man alle Stadien seiner Entwickelung zusammenfaßt. Der Prometheus, den Goethe fallen ließ, hat ein Moment, das dem Faust fehlt — er will glückliche Menschen schaffen; sein Titanentrotz ist nicht das bloße Aufbäumen der unbefriedigten großen Persönlichkeit gegen die Götter, nicht blos der innere Wirbel der Skepsis — er hat ein Herz für die Menschheit und ihr Glück; er hat sittliche Kraft und Energie. Das konnte dem „schönen" Egoismus weniger zusagen, der alle Welt- und Lebenskräfte nur in seinem eigenen Dienst absorbirt und die Aufopferung für irgend Etwas außer oder über sich nicht kennt. Der „Faust" ist dieser mit großartigen Zügen in's Universum hingezeichnete Egoist, der seinen Riesenschatten über jedes fremde Glück wirft, das ihm nicht dienstbar werden will oder ihm ausgedient hat. „Faust" ist durch die üblichen Commentare in ein ganz bestimmtes Licht gerückt, so daß es einer voraussetzungslosen Kritik schwer fällt, auch einmal von einer andern Seite das Licht auf diese Schöpfung fallen zu lassen, auf welche die Apotheose den Vers des himmlischen Prologs anzuwenden scheint:

Ihr Anblick giebt den Engeln Stärke,
Wenn keiner dich ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich, wie am ersten Tag.

Der Director verspricht uns im irdischen Prolog eine umgekehrte divina commedia, einen Spaziergang vom „Himmel durch die Welt zur Hölle," mit dem nöthigen Decorationswechsel und Maschinenlärm. Der Herr erlaubt im himmlischen Prolog dem Mephistopheles, den Doctor Faust mit allen seinen Kräften zu verführen,

Und steh' beschämt, wenn Du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Sehen wir, ob der Herr Recht hat!

„Faust" strebt nach der ewigen Wahrheit, die Schranken der Facultäten hemmen sein Streben; der Glauben giebt ihm kein Licht; nur in der Magie findet er für seine unendliche Sehnsucht helfende Geister. Der Erdgeist weist indeß den übermüthig Strebenden in seine Schranken zurück. Der unbefriedigte Wissensdurst, die grenzenlose Oede des Daseins treiben Faust zum Selbstmord; aber der Ostermorgen erweckt in ihm süße Kindheits-Erinnerungen und ruft ihn in's Leben, zum Glück der Erde zurück. Dieser erste, große Faustmonolog gehört zu dem Schönsten und Größten, Gedankenvollsten und Tiefsten, was die Poesie aller Zeiten aufzuweisen hat. Der Spaziergang ergänzt ihn mit schwunghafter Naturbegeisterung und heitern Lebensbildern, und der bereits angedeutete Gegensatz zwischen Faust und Wagner, zwischen echter Wissenschaft und pedantischem Geist wird hier weiter ausgeführt. Mit dem Pudel springt Mephistopheles auf die Scene, der von der Erlaubniß des Herrn Gebrauch machen will, den Doctor Faust von seinem Urquell abzuziehn. Faust verschreibt ihm seine Seele für den Moment, in welchem er sich befriedigt fühlen würde. Wie Werther krank ist vor Uebersättigung der Empfindung, so Faust vor Uebersättigung des Geistes. Er zehrt sich selbst auf; denn diesem innern, titanischen Streben entspricht Nichts in der äußern Welt. Mit diesem Patienten beginnt also Mephistopheles eine epikureische Kaltwasserkur. Er führt ihn unter die Douche ordinairer Lustigkeit in Auerbach's Keller, unter die Brause der Absurdität in der Hexenküche; und nachdem er ihn so äußerlich verjüngt, macht er ihn verliebt und hilft ihm durch Geschenke und Kuppelei ein Mädchen verführen. Den Bruder dieses Mädchens, den Soldaten Valentin, der seine Ehre retten will, ersticht Faust mit Hilfe des Teufels. Das Mädchen wird Mutter, bringt das Kind um und wird zum Tode verurtheilt. Faust kehrt zu ihr zurück und will die Wahnsinnige entführen und retten; doch sie übergiebt sich den Gerichten Gottes. Damit schließt der erste Theil des Faust.

Wenn man die Fabel einer Dichtung nackt erzählt und sie alles Beiwerks entkleidet, so wird erst der eigentliche Gehalt der Handlung klar. Der Titane Faust schrumpft unter den Händen des

Mephistopheles zu einem ganz gewöhnlichen Liebhaber zusammen, der eigentlich für den Standpunkt der bürgerlichen Moral gemeine Streiche begeht. Die Art, wie Gretchen verführt und verlassen wird, ist so vorbedacht, so cavaliermäßig, so ohne alle Entschuldigungen des Herzens, daß sie eben nur als ein dreistes Experiment angesehen werden kann, wie weit sich der Uebermensch Faust im kurzen Glück und in seiner raschen Zerstörung Befriedigung zu schaffen vermag. Wo ist nun am Ende des ersten Theils der Himmelstürmer angelangt? Mephistopheles hat bis jetzt seinen Handel gewonnen. Faust ist aus einem Titanen ein blasirter Cavalier geworden; die heiße, aber nur sinnliche Leidenschaft für Gretchen bringt unsern Helden in einen innern Conflict, der aber meistens nur zufällig durch den Hohn des Mephistopheles erregt wird und in jenen momentanen Anwandlungen besteht, welche die Criminalgeschichte bei den meisten Verbrechern kennt; und in äußerliche Verwickelungen, an deren Ernst wir nicht recht glauben, weil ja Mephistopheles immer mit seiner Zaubermacht an Faust's Seite steht. Die Liebe zu Gretchen bildet eine Tragödie für sich. Wir befinden uns hier in ganz concreten Verhältnissen, in einer bestimmten Collision, die noch dazu in der präcisen dramatischen Form ausgedrückt wird. Mephistopheles als eine dramatisch-unmeßbare Größe scheint zwar die Handlung immer wieder auf phantastischen Boden zurückzuführen, aber wir verlangen auch vom Phantastischen, sobald es dramatisch wirkt, bestimmte Consequenz. Wenn daher Mephistopheles nach der Erstechung Valentin's zu Faust sagt:

Ich weiß mich trefflich mit der Polizei,
Doch mit dem Blutbann schlecht mich abzufinden;

so erscheint uns dies zwar als ein guter Witz, aber als ein schlechtes dramatisches Motiv, indem diese Unterscheidung des Dichters rein willkürlich und aus der Luft gegriffen ist. Und doch beruht auf ihr der dramatische Zusammenhang. Warum verläßt Faust Gretchen, nachdem er kurz vorher selbst gesprochen von „einer Wonne, die ewig sein muß.“

„Ewig! Ihr Ende würde Verzweiflung sein.
Nein, kein Ende, kein Ende!“

Führt der Dichter irgend einen Grund an? Mephistopheles selbst erwähnt den Blutbann. „Und der Gefahr, der du dich aussetzest? Wisse, noch liegt auf der Stadt Blutschuld von deiner Hand.“ Und mit dieser Gefahr sollte Mephistopheles nicht fertig werden können? Das glauben wir dem Dramatiker nicht, selbst wenn er sich dabei an irgend einen Aberglauben anlehnte. Will Mephistopheles überhaupt den Faust an die Sinnlichkeit fesseln, so muß er's ihm damit bequemer machen. Mephistopheles handelt, wenn er den Faust aushöhnt und in Verlegenheiten stürzt, offenbar gegen seinen Zweck, den er als dramatischer Charakter doch strict im Auge halten muß. Denn wenn er ihm das sinnliche Treiben, das Treiben der Leidenschaft zuwider macht, so treibt er ihn mit Gewalt in die geistig-ideale Sphäre zurück. Wir müssen überhaupt im „Faust“ von einer folgerichtigen, dramatischen Motivirung absehn. Das Fragmentarische ist die nothwendige Folge dieser alle menschlichen und sittlichen Vermittelungen überspringenden Studien des Individuums, die Welt sich zum Genusse anzueignen und um jeden Preis seinen Bildungscursus auf Erden durchzumachen. Es fehlt diesem „Faust“ sogar die Einheit der Persönlichkeit; denn der durch Zauberkraft Verjüngte ist doch wesentlich ein anderer, als der greise Magister, man müßte denn die Lebensalter für gleichgültige Phasen geistiger Entwickelung halten. Darum besteht der „Faust“ als Rolle aus zwei ganz auseinanderfallenden Theilen, und der darstellende Künstler, dem die Einheit der Rolle und der Person die erste Voraussetzung seiner Schöpfung ist, wird aus dem Faust kaum etwas Anderes machen können, als eine gelungene rhetorische Studie. Der erste Theil des Faust, ein kühner Torso, war ohne den zweiten lange Zeit die Bewunderung der Welt. Und doch haben wir gesehn, daß sein dramatischer Zusammenhang so locker wie möglich, seine geistige Bedeutung aber durch den Mangel an jedem Abschluß eine gänzlich ungenügende ist; denn was ist ungenügender, als einen mit dem Erdgeist Ringenden zuletzt mit Jugendstreichen enden zu sehn, die sich über das Triviale nur durch das Verbrecherische erheben? Freilich scheint der Dichter die Schuld dieser Verbrechen dem höllischen Mentor unseres im Irrgarten des Lebens herumtaumelnden Cavaliers zuschieben

zu wollen, doch wir wissen nur zu gut, daß Mephistopheles eigentlich das alterego des Faust ist, und wenn wir den letzteren nur zu einem blinden Werkzeug des Teufels machen wollen, so ertödten wir damit jedes dramatische und menschliche Interesse, das an die Zurechnungsfähigkeit des Helden geknüpft ist. Die große Wirkung der formlosen Dichtung beruhte zunächst darauf, daß alles Streben der Unbefriedigung und des Sturms und Drangs, die riesenhaften geistigen Anläufe und zwerghaften Lebens-Resultate, die Verachtung der bürgerlichen Moral, die gewaltige Skepsis und Glorification der sinnlichen Leidenschaft, kurz alle die Elemente, die in der Gährung der damaligen Zeit lagen, und die Gervinus meisterhaft in ihrem literargeschichtlichen Zusammenhang geschildert, im „Faust" den schlagendsten und für alle Zeiten gültigen Ausdruck, in Goethe's Genie den normalen Träger gefunden haben. Dann aber, mag man über das Ganze denken, wie man will, muß man jedem einzelnen Bilde, das sich vor unsern Augen entrollt, bis auf die kleinsten Skizzen und Genrebilder hinab das Zeugniß ausstellen, daß es in seiner Art vollendet und von echt poetischem Hauche durchweht ist. Die Ungezogenheiten in Auerbach's Keller, die Absurditäten der Hexenküche, der Bockshumor der Walpurgisnacht mögen zwar Vielen anstößig scheinen, welche die Zote und den Cynismus gern aus der Poesie verbannt sähen; aber wählte der Dichter einmal diese Stoffe, welche die sinnliche Folie für die Gestalt des Mephistopheles geben, so ließen sie sich nicht in anderer Weise angemessen behandeln. Dem poetischen Gedankenschwung der ersten Faust-Monologe gesellen sich, an Kunstwerth gleich, die liebreizenden Genrebilder der kleinbürgerlichen Sphäre, in deren naive Heimlichkeit das tragische Verhängniß um so größer und schrecklicher hereinbricht. Der Charakter Gretchen's, die vollendete Zeichnung einer einfach-innigen Frauenseele, durch den bürgerlich mädchenhaften Zug verwandt mit Clärchen's holder Gestalt, ist mit dem Wachsthum und Fortgang ihrer Leidenschaft so psychologisch ergreifend geschildert, daß er alles tragische Interesse in Anspruch nimmt, das der Ritter des Absoluten mit seinen raffinirten Liebes- und Lebens-Experimenten nicht zu gewinnen weiß. Die einzelnen Scenen selbst sind Muster genrebild-

licher Behandlung. Das Bild der Kupplerin Martha, des braven Soldaten Valentin, die Gartenscenen, die Volksgruppen, die herzige, sinnige, bezeichnende Sprache halten in ihrer schlagenden Kürze und saubern Ausführung jeden Vergleich aus. Die Wahnsinnsscene Gretchen's ist der tragische Höhepunkt der Goethe'schen Muse überhaupt. Und dazu diese Gestalt des Mephistopheles, welche das Satanische und Dämonische, alle ätzenden, sarkastischen, auflösenden Elemente der Zeit, den Hohn gegen jede feste Gestalt des Denkens und Lebens in so blitzartig treffender Weise ausspricht, daß er mit dem blendenden Scheine der Wahrheit die Geister trifft. Indem Mephistopheles zugleich als der absolut verneinende Geist, als das selbstbewußte Princip der Zerstörung auftritt, hat seine Gestalt eine echt geistige Tiefe, so wie auf der andern Seite seine humoristisch-freie Bewegung in allen Lebensverhältnissen von höchster komischer Wirkung ist und ihn zum Clown der Genrescenen macht. Die Verspottung der einzelnen Facultäten ist ebenso glücklich, wie die feine Ironie des Kupplers gegen die Kupplerin und sein souveraines Geberden in seinem Reiche. Alles, was Mephistopheles spricht, hat gleichsam eine canonische Bedeutung für die Gott- und Weltverachtende Analyse des skeptischen Scharfsinns. Aus dieser Fülle von Geist, die nach allen Richtungen hin über den ersten Theil der Faustiade ausgegossen ist und mit der Keckheit des Genies gleichzeitigen Bestrebungen die vollgültige Parole gab, aus dieser Natur und Wahrheit der Gestalten, die auf menschlicher Grundlage stehn, und aus den genialen Frescoumrissen der Uebermenschen läßt sich die dämonische Gewalt erklären, mit welcher der erste Theil des „Faust" trotz der Schwäche und Unhaltbarkeit seiner dramatischen Voraussetzungen die Gemüther der Nation ergriff.

Doch der erste Theil wies mit Nothwendigkeit auf den zweiten hin, da die Verirrungen der Leidenschaft und der Jugend weder für den weltumfassenden Geist des Titanen Faust, noch für die Wette zwischen dem Herrn und dem Teufel einen Abschluß bieten konnten. Diesen „zweiten Theil" hat Goethe kurz vor seinem Tode vollendet. Er beginnt damit, daß Faust von den Elfen mit Lethe gebadet wird, kurz, durch das Auslöschen der Erinnerung abermals eine wesentliche

Umwandelung seiner Persönlichkeit erleidet. Nun soll sich das Hof- und Weltleben, die Kunst, der Staat, Handel und Industrie in einem orbis pictus vor unseren Augen entrollen, eine durchaus nothwendige Ergänzung des ersten Theils, der sonst in kleinen und subjectiven Verhältnissen stecken geblieben wäre. Dem Grundgedanken des Ganzen nach, den der himmlische Prolog ausspricht, müßte nun Mephistopheles versuchen, Faust auf allen diesen Gebieten von seinem Urquell abzuziehen und sein reges freudiges Streben durch seine dämonische Gewalt zu untergraben. Faust müßte eben als der thatkräftige und strebende Mensch erscheinen, Mephistopheles aber die Ironie der That, die oft in ihr Gegentheil umschlägt, zur Geltung zu bringen und dadurch zuletzt auch Faust's Motive zu vergiften suchen. Doch der Teufel ist auch geistig lahm und langweilig geworden und versucht seine Teufeleien an allerlei Personen und Dingen, die mit Faust's Entwickelung Nichts zu thun haben. Faust selbst aber steht meistens ganz überflüssig daneben, als Coadjutor des Teufels, wie besonders in den Kriegs- und Schlachtscenen, und verflüchtigt sich in seinem Bunde mit der Helena gar zu einer allegorischen Persönlichkeit. Das Phantasmagorische dieses zweiten Theiles hebt nun jeden Begriff des dramatischen Zusammenhanges auf und macht diese Dichtung, um Goethe's Lieblingsausdruck zu gebrauchen, zu einem T r a g e l a p h e n. Das Räthselhafte darin, das meistens auf sehr gelehrte oder sehr triviale, stets aber gezwungene Beziehungen hinausläuft, scheint nur von dem Dichterfürsten „hineingeheimnißt," um den commentirenden Nußknackern einige hohle Nüsse vorzuwerfen. Ein serviler, kritischer Hof, der die Launen des altersschwachen Genius noch der Nation als etwas Großes vorpreisen wollte, hätte nur dazu gedient, den Geschmack von Grund aus zu verderben und einen dilettantischen Mischmasch, der aller echten Kunst in's Gesicht schlägt, als goldenes Kalb anzubeten, wenn nicht dieser zweite Theil meistens so hölzern, so ungenießbar, so schwülstig wäre, daß der gesunde Sinn der Nation ihn trotz aller kritischen Marktschreierei bei Seite liegen ließ. Die Elfenscenen athmen noch einen Hauch der früheren Poesie, aber schon die Hofscenen der kaiserlichen Pfalz bieten Nichts als einzelne glückliche

satyrische Einfälle und einzelne nicht ganz mißlungene Maskenscherze, unter denen sich indeß die Mehrzahl durch Plattheit und Langweiligkeit und strohernes Allegorisiren auszeichnet. Wie Mephistopheles mit dem Papiergeld aus der Verlegenheit hilft, ist eine staatswirthschaftliche Satyre von großer Tragweite. Aber Faust, der Titane Faust macht Feuerwerke und giebt Vorstellungen der höheren Magie, um einen Hof zu amusiren! Und das Alles so mit vollem Behagen, so ohne einen Rest von jener höher strebenden Geisteskraft, daß man annehmen muß, die Elfen haben „mit dem Thau aus Lethe's Fluth" ihm alles Titanenthum aus der Seele fortgespült! Seine einzige That bei Hofe ist, daß er zu den „Müttern" herabsteigt — die man immerhin mit Rosenkranz für das Empyreum der ewigen Ideen halten kann, ohne daß damit weiter etwas gewonnen ist, als die Ueberzeugung, daß eine Dichtung, die sich nicht von selbst erklärt, auch keine Commentare verdient — und Helena heraufbeschwört, deren Schönheit dann die boshafte Kritik des Hofes erfährt. Nun verliebt sich aber Faust in Helena, und damit verlieren wir allen festen Boden unter den Füßen. Hier hat Goethe'n die alte Sage verführt, uns ein allegorisch-kritisches Zwischenspiel zu geben, das sich auf's Breiteste in den „Faust" hineinschiebt, und in welchem die Charaktere auf einmal zu kabbalistischen Ziffern mit ganz anderer Bedeutung werden. Das Dramatische ist hier dem Allegorischen geopfert, aber auch umgekehrt das Allegorische dem Dramatischen; denn auch die Allegorie verlangt für ihre Persönlichkeiten ein selbstständiges Recht. Die geistige Taschenspielerei aber im „Faust" wirft Alles durcheinander, klebt den Personen ein allegorisches Etiquette auf, reißt es ihnen wieder herunter, kurz, sie verfährt mit souverainer Willkür und treibt mit der Poesie nur ein Spiel, dessen einziger Erfolg unsere vollständige Gleichgültigkeit gegen die vor uns herumtanzenden Marionetten ist. „Faust," der sich auf einmal in die romantische Kunst verwandelt und sich mit der classischen Kunst, Helena, vermählt, erzeugt mit ihr den Euphorion, der nun wieder allegorisch zwischen der moderner Poesie überhaupt und Lord Byron hin- und herschwankt, bis die ganze Phantasmagorie zerstiebt. Alle die Figuren dieses zweiten

Theiles sind wie der Homunculus in der Wagner'schen Retorte erzeugt. Die classische Walpurgisnacht, welche uns gleichsam die Genesis der griechischen Schönheit in einem Reichthum mythologischer Specialgestalten darthut, ist mit dem die Helena suchenden Faust, mit dem auf Flaschen gezogenen Wagner'schen Spiritus und mit dem Brockenteufel, dessen Humor unter den antiken Gruppen in bedenklicher Weise langweilig wird, sehr unerquicklich bevölkert. Auch die naturwissenschaftlichen Liebhabereien Goethe's machen sich hier und im vierten Act ganz zur Unzeit in neptunistischen Ergüssen breit. Man hat einzelne lyrische Schönheiten der classischen Walpurgisnacht bewundert. Sie sind unleugbar vorhanden, aber sie schwimmen, wie alle diese Halbgötter, im Wasser. Die erste Hälfte der Helena athmet classischen Hauch und Schwung. Dagegen artet die zweite Hälfte in ein geistleeres Spiel mit Formen aus, das nur in den Schlußgesängen des Chores sich zu sprachlicher Meisterschaft und metrischer Virtuosität erhebt. Froh, diese bodenlose Welt zu verlassen, betreten wir im vierten Act wieder den Boden realer Verhältnisse. Ein Kaiser führt Krieg mit dem Gegenkaiser. Mephistopheles unterstützt ihn durch seine Magie, durch Herbeirufen der Naturgewalten und hilft ihm so die Schlacht gewinnen. Faust spricht auch mit hinein, erscheint auch geharnischt, kämpft aber weiter nicht mit. Zur Belohnung erhalten die Magier ein Stück Land vom Kaiser geschenkt. Die Creirung der Erzämter durch den Kaiser, die in hölzernen Alexandrinern dialogisirt ist, erhält einen etwas pikanteren Abschluß durch die geistlichen Gelüste des Erzbischofs und die Satyre auf „den guten Magen der Kirche," doch was das Alles mit Faust und dem Plane der Handlung und dem Grundgedanken des Ganzen zu thun hat, ist nicht abzusehen. Der Held wird immer mehr aus dem Mittelpunkte der Handlung an die Peripherie derselben geschoben, und statt die bestimmende Macht der Tragödie zu sein, steht er mit dem Publikum thatlos gaffend vor kaleidoskopisch-wechselnden Bildern. Nicht darauf kann es ankommen, daß wir z. B. den Staat, den Krieg u. s. w. sehen, sondern die Beziehungen des Helden zu allen Lebenssphären müssen in den Vordergrund treten. Doch wie unglaublich dürftig sind sie hier! Die

praktische Thätigkeit des letzten Actes zeigt uns allerdings mehr den Helden in selbsteingreifender Action; aber der allegorische Zustand seines Innern flößt uns kein Interesse mehr ein, da ja der ganze zweite Theil keine Spur von innerer Entwickelung enthält und uns nur den Helden theils in sehr äußerlichen Beschäftigungen, theils als Karyatide kunstgeschichtlicher Allegorieen zeigt. Die letzte Handlung, zu der ihn Mephistopheles verführt, der gewaltsame Eingriff in das Eigenthum der alten Leute, das Aufbrennen dieser harmlosen Idylle, ist ein Frevel, der wieder in bedenklicher Weise an die Gemeinheit streift. Faust stirbt. Hat Mephistopheles seine Wette gewonnen? Er glaubt es wenigstens, nicht mit Unrecht. Doch durch ein unnatürliches Gelüste des Höllensohns und durch einen Act himmlischer Cabinetsjustiz wird Faust's Unsterbliches von Engeln entführt, und ein Epilog von seraphisch-katholischer Mystik, der sich nach der großen Masse consumirten Heidenthums und der gänzlich in den Hintergrund gerückten Frage um das Seelenheil buntwunderlich genug ausnimmt, feiert Buße, Gnade, Verklärung der Sünder u. s. f. Und dies geschmacklose Conglomerat, diese babylonische Verwirrung aller Kunstformen, das gegen die Gesetze des Dramas nicht nur sündigt, sondern sie gar nicht zu kennen scheint, hat man in der neuesten Zeit auf die Bühne gebracht! Die Flagge des Goethe'schen Namens deckt hier ohne Zweifel künstlerisch verfehmtes Gut. Denn wer den zweiten Theil des „Faust" gelesen, und wem bei dem Durcheinander der darin angeschlagenen Töne nicht zu Muthe ist, als hätte er eine Katze über die Claviertasten laufen hören: den beneiden wir nicht um seinen felsenfesten Autoritätsglauben! Wir sehen, wie sich im „Faust" das Titanenthum, das anfangs in so jähen Katarakten heranbraust, allmählich im Sande verliert. Der Bildungsproceß dieses Gedankenriesen wird immer äußerlicher, und wenn man als seinen Zielpunkt in der Welt die praktische Tüchtigkeit, als sein jenseitiges Ziel die himmlische Gnade ansehen muß, so begreift man nicht recht, warum so gewaltige Anläufe nöthig waren, um so trivial zu enden. Soll eine innerliche Entwickelung wahrhaft und vollkommen sein, so muß das Individuum sich aller Momente derselben bewußt sein. Der Faust des

zweiten Theiles hat aber mit der gütigen Hilfe der Elfen den ersten ganz vergessen. Nirgends im zweiten Theil erhebt er sich zu einer That, obwohl wir uns hier in der objectiven Welt, im Reiche der That bewegen. Sein ganzes Treiben ist magisch und komödiantenhaft. Er bleibt der schöne Egoist, mit jener göttlichen, contemplativen Faulheit, die sich zu verlieren fürchtet, wenn sie sich im Ernst der Wirklichkeit hingiebt. Der „Wilhelm Meister" (1794—96) Goethe's ergänzt nun den Faust. Wir haben hier den bürgerlichen Egoisten neben dem titanischen. Faust sucht universelle Befriedigung für geistiges Streben, obwohl er sich zuletzt mit sehr kargen Portionen abspeisen läßt. Wilhelm Meister sucht nur einen Lebensberuf und endet zuletzt ebenfalls mit praktischer Thätigkeit. Wie Faust sich in allen geistigen Sphären herumtreibt, so Wilhelm Meister in allen bürgerlichen Lebenssphären. Dort sind es oder sollen es vielmehr die allgemeinen Weltmächte, der Staat, die Kirche sein, die den Helden bestimmen; hier sind es besonders die Stände, die gesellschaftlichen Unterschiede, durch welche sich der Held hindurcharbeitet, oder aus denen ihm vielmehr die nöthigen Bildungselemente anfliegen, da er, wie der Faust, sich ganz passiv verhält. Während Faust die sinnliche Leidenschaft in seinem Verhältniß zu Gretchen erschöpft, da seine zweite Neigung zur Helena keine Herzensneigung mehr ist, sondern bereits eine unglückliche allegorische Liebe, so muß Wilhelm Meister einen ganzen Liebeskursus durchmachen, um sich auszubilden, bis er die Rechte findet. Er ist Kaufmann, dieser Beruf genügt ihm nicht. Er wird Künstler, auch die Kunst schreckt ihn durch die Schattenseiten des Künstlerlebens zurück. Er geräth in Berührung mit der Aristokratie, welche ihn durch ihre schöne Selbstdarstellung in der äußeren Form anzieht und befriedigt, da er von Hause aus eine ästhetisch angelegte Natur ist. Schließlich wird er Wundarzt — ein Beruf, bei welchem uns Rosenkranz schwer die Kalokagathie, die er als Resultat des Wilhelm Meister betrachtet, nachweisen dürfte, indem hier wohl das Gute und Nützliche, aber kaum das Schöne einen Platz findet. Die Entwickelung Wilhelm Meister's ist eine kreisförmige; er kehrt, allerdings bereichert durch zahlreiche Lebenserfah-

rungen, zu dem Punkte zurück, von welchem er ausgegangen, zur praktischen Thätigkeit. Er beginnt als Kaufmann und endet als Wundarzt. Das ist eben weiter kein Resultat einer langen Bildungsgeschichte. Die harmonische Bildung Meister's, die er also am Schluß erreicht, kann nicht in der Wahl des Berufs als solcher liegen, sondern eben nur in der harmonischen Auffassung und Aneignung des Lebens, bei welcher die Seite der Aeußerlichkeit eine große Rolle spielt. Denn sowohl dem Schauspielerstand, als der Aristokratie muß die Grazie der äußeren Form, die Repräsentation, als wesentlich gelten. So wird Wilhelm polirt und abgeschliffen. Ebenso ergeht es seinem Herzen. Er wird ein harmonischer Mensch, unbekümmert um die Dissonanzen, die dem bürgerlich-sittlichen Gefühl in die Ohren klingen. Alle diese Goethe'schen Menschen sind unter einem eigenthümlichen Gestirn geboren; sie wollen nur sich bilden, sich vollenden, sich ästhetisch läutern; die Menschheit ist nur Stoff für sie, den sie zu ihren Zwecken formen, und hat kein eigenes Recht. Sie sind Bildhauer ihrer selbst und stellen sich auf ein Piedestal von Leichen. Daß aber jedes Menschenherz ein Recht hat auf gleiche Harmonie, das verkennen sie im Taumel dieser sich selbst vergötternden Bildung. Wilhelm Meister beruhigt sich nach stürmischer Gährung, obwohl man gar nicht sieht, warum gerade die im Roman waltenden Einflüsse diese innere Beruhigung hervorbringen mußten, und besonders die geheimbündlerische Maschinerie mit ihren Dictaten, die das Motiviren ersparen, eine höchst äußerliche und theatralische Wirkung übt. Er heirathet, nachdem er sich abgekühlt, die kühle Natalie, die ihn allerdings in jenem gedämpften Temperaturgrade des Geistes und Herzens halten wird, aus welchem nützliches Wirken hervorgeht. Goethe hatte es an sich selbst erfahren, daß eine solche Abkühlung sturm- und drangvoller Geister möglich ist. Dennoch scheint Meister's Naturell von Hause aus mehr für eine Marianne und Aurelie geeignet, als für eine Natalie, und wir befinden uns in einem Reiche von Zufälligkeiten, das keiner höheren Nothwendigkeit Raum giebt. Ueberhaupt ist es unmöglich, der Geschichte der individuellen Bildung einen bestimmten

Schlußpunkt zu setzen, denn die Bildung ist in ewigem Fluß, ein fortdauernder Proceß, der nur mit dem Individuum erlischt.

Dagegen scheint uns Wilhelm Meister nach einer anderen Seite bedeutsam, indem er die im vorigen Jahrhunderte noch starren Standesunterschiede flüssig macht und in Mißheirathen Bürgerthum und Adel verschmilzt. Dies Verallgemeinern der Bildung, dieser Fortschritt, sie nicht als ein Privilegium der Kaste zu betrachten, dies Hinausstreben über die gesellschaftlichen Schranken zu menschlicher Freiheit ist ein viel klareres Resultat der Lehrjahre, als die Heranbildung einer durchaus passiven Persönlichkeit zu praktischer Tüchtigkeit. Wie problematisch indessen die Bedeutung des „Wilhelm Meister" seinem Inhalt nach sein mag: in Bezug auf formelle Grazie, Glätte und Schönheit, auf reizvolle, klare Schilderung, auf glückliche Charakteristik, besonders der Frauencharaktere, und auf die Fülle geistreicher Bemerkungen verdient er offenbar, ein ausgezeichnetes Muster des deutschen Romans zu bleiben. Mariane, Philine, Aurelie, Natalie bilden eine Gallerie von Frauen, die mit großer individueller Lebenswahrheit gezeichnet sind, und um Mignon schwebt ein eigenthümlich magischer, echt poetischer Duft. Die Bekenntnisse der „schönen Seele" zeigen die Selbstbefriedigung des Gemüths auf religiösem Boden, indem sie zugleich die engen Grenzen dieser „Stillvergnügtheit" und ihre moralischen Voraussetzungen anschaulich schildern. Den Kern der ganzen Composition des „Meister" bildete eigentlich nach der uranfänglichen Anlage „das Theaterleben," und dieser auch jetzt noch mit breiten Reflexionen, glänzenden Bemerkungen und geistvoller Hamlet-Exegese ausgestattete Theil zeichnet sich durch die Frische und Wärme der Darstellung vortheilhaft aus. Der Roman ist eine Kette von aneinandergereihten Lebensbildern und Sittenschilderungen der verschiedenen Stände und erweckt nach dieser Seite hin größeres Interesse, als er zu behaupten im Stande ist, wenn man von künstlerischem Standpunkte die Verarbeitung der Grundidee betrachtet, die lockere Schürzung des Knotens und die Haltlosigkeit des Hauptcharakters in's Auge faßt.

„Wilhelm Meister's Wanderjahre" (1821) ergänzen die „Lehrjahre" dahin, daß, während dort die Harmonie des Einzelnen in richtiger Schätzung der Fähigkeiten und Wahl der Verhältnisse als Endziel der Entwickelung dasteht, hier die harmonische Organisation der Gesellschaft angestrebt wird, welche jene individuelle Harmonie von Hause aus möglich machen soll. Die „Wanderjahre" verhalten sich daher zu den „Lehrjahren," wie der zweite Theil des „Faust" zum ersten, indem hier objective Interessen an die Stelle der subjectiven, die Weltweite an die Stelle der Herzensfragen tritt. Auch in dem oft steifen und verschnörkelten Styl und in der Lockerheit der ganzen Composition haben sie eine auffallende Aehnlichkeit, nur daß Goethe die epische Form, welche episodische Einschachtelungen nicht nur verträgt, sondern verlangt, mit größerem Geschick handhabte, als die dramatische, deren Geheimnisse ihm verschlossen waren. Die „Wanderjahre" bestätigen den Spruch: **habent sua fata libelli.** Früher hielt man sich an ihre ästhetischen Schwächen; Gervinus sagt von ihnen: „Weder die Novellen an sich haben irgend einen bedeutenden Werth, noch auch der Faden, der um sie geschlungen ist." „Goethe's Pinsel wagt nicht mehr zu schildern, was die Sache verlangt; seine Erzählung wird sogar hier und da ganz schematistisch." Er rügt „den eigenen Märchenstyl und den Anklang an den Erzählton der Amme." Dies Urtheil bleibt in seiner Berechtigung stehn, wenn auch Düntzer dagegen behauptet, „kein Werk des Dichters zeige eine so reiche Fülle und so reizende Abwechselung des stets dem Inhalte wundervoll angepaßten Tons," eine Apotheose, die von jedem gesunden Gefühl und Geschmack widerlegt wird, welche die Wirkungen echter Poesie zu würdigen wissen. Vom ästhetischen Standpunkte betrachtet bleiben die „Wanderjahre" eine Sandwüste, öde, dürr, unfruchtbar, und unter den Novellen finden sich wenige grüne Oasen. Dagegen hat sich seit dem lebhaften Interesse, das die französischen Socialsysteme eines Saint-Simon, Bazard und Enfantin, eines Fourier und seiner Schüler, eines Cabet und Dézamy, das die in der Eigenthumsfrage revolutionaire, kritische Sophistik eines Proudhon auch in Deutschland gefunden, eine ganz andere Betrachtungsweise der

„Wanderjahre" geltend gemacht, welche an ihnen diese innere Verwandtschaft mit der weltverbessernden Reform hervorhob und den greisen Goethe auf einmal aus der kritischen Retorte als Vorkämpfer des Socialismus hervorgehn ließ. Karl Grün machte diesen Standpunkt zuerst in durchgreifender Weise geltend. Die „Wanderjahre" mußten für solche Auffassung den Mittelpunkt bilden, von welchem aus auch alle übrigen Werke in ein neues Licht gerückt wurden. Daß Goethe überall die Eigenthumsfrage in den Vordergrund stellte, daß er für nationale und politische Bewegungen kein Organ hatte und große Begeisterungen als ein abgekartetes Spiel von Privat-Interessenten schilderte, das konnte diesen Aposteln des Socialismus einen Schein von Berechtigung geben, wenn sie dabei nicht bedachten, daß Goethe gerade aus der Bedrohung und Aufhebung des Eigenthums den revolutionairen Weltuntergang herleitete. Die „Wanderjahre" sind nun allerdings ein glücklicher Trumpf für diese Herren, indem sich Goethe hier, wie Rosenkranz es nennt, zu „einer sinnigen Anticipation der Zukunft" verstand und wie Plato, Morus, Campanella, Morelly und neuerdings Cabet ein Utopien ausmalte, aus welchem Gregorovius, Alexander Jung u. A. rasch die Quintessenz einer neuen Socialphilosophie zogen. Zu solchen „Anticipationen" ist die Phantasie des Dichters unzweifelhaft am meisten berufen, aber die Gefahr liegt nahe, in einem höchst prosaischen Detail die Phantasie so abzumatten, daß man das Oede und Unfruchtbare solcher in die blaue Luft der Zukunft hinausgebauten Organisationen herausfühlt. Die Kritik und Analyse der bestehenden Rechtsbegriffe und staatswirthschaftlichen Theorieen, der Weg, den Proudhon eingeschlagen, ist der einzige, der für die Socialreform zum Ziele führen kann; die phantasievolle Projection neuer Gesellschaftswelten dagegen, die bis in die kleinsten Züge organisirt sind, ist für den Dichter eine dürftige, für den Denker eine müßige Aufgabe. Wer möchte in einem Phalanstère Fourier's oder in Cabet's „Ikarien" leben? Das schmeckt Alles nach den schwarzen Suppen des Lykurg, nach einem launenhaften Despotismus. Die pädagogische Provinz Goethe's ist trotz einiger trefflicher Erziehungsmaximen nicht viel mehr, als ein Conglomerat

von Schrullen. Die drei Ehrfurchten als Grundlagen religiöser Systeme verlieren durch abstruse Deutung den Werth des einfachen Sinns, den sie von Hause aus haben. Daß die theatralische Kunst aus der Provinz verbannt wird — das ist von einem dramatischen Dichter und langjährigen Theaterminister ein wohl nur aus Blasirtheit hervorgegangenes Attentat, und man hört den Hund des Aubry dabei bellen. Daß es keine Branntweinschenken und Leihbibliotheken geben soll, gehört schon in das Gebiet despotischer Kleinkrämerei. Dagegen versteht es sich von selbst, daß bei einem vollkommenen socialen Zustand die Justiz und die stehenden Heere überflüssig sind; die Schwierigkeit besteht nur darin, sie eben überflüssig zu machen. Das Wichtigste in den „Wanderjahren" ist nicht die Aufhebung, sondern die Humanisirung des Eigenthums, das jeder Einzelne nicht ausschließlich besitzen, sondern nur verwalten und den Andern zum Mitgenuß einladen soll. Wozu dann aber noch der Weltbund nöthig ist, der die Auswanderung organisirt, woher noch die armen Weber und Spinner kommen, das begreift man in der That nicht, und das gehört zu jenen Inconsequenzen der Redaction, an denen die „Wanderjahre" leiden. Goethe ist bei der Schöpfung dieses Werkes gewiß von großartigen und humanistischen Gesichtspunkten ausgegangen, aber er giebt nur Tabellen und Formulare, da er nicht als Dichter ihnen Fleisch und Blut zu geben vermochte. Die Figuren darin sind so blaß, daß man Mühe hat, ihr Bild zu erkennen; die Verwickelungen bieten gar kein Interesse. Der rüben- und kohlbauende, kartoffelfeindliche Onkel, die rhabdomantisch-siderische Makarie mit ihrer kosmischen Schwärmerei mögen allen denjenigen imponiren, auf welche der Spruch Goethe's selbst Anwendung findet:

Legt ihr nicht aus, so legt doch unter!

Zu den Novellen, welche in Meister's „Wanderjahre" verflochten sind, sollten anfangs auch die „Wahlverwandtschaften" (1809) gehören, die indeß zu einem selbstständigen Werke heranwuchsen und den Wilhelm Meister selbst durch die Einheit der Composition und ein wahrhaft tragisches Interesse vollkommen in Schatten stellten. Die „Wahlverwandtschaften" sind ihrer sittlichen Tendenz wegen ebenso

angegriffen, wie vergöttert worden — man hat Goethe zum Advokaten der Ehe und zum Apostel saint-simonistischer Fleischesemancipation gemacht und für Beides die „Wahlverwandtschaften" als Beweismittel gebraucht. Dennoch geht Goethe keineswegs vom sittlichen Standpunkte aus, wenn auch die Resultate seiner Erzählung demselben ebenso zu gute kommen, wie die Resultate mancher Lebenserfahrungen. Wie Goethe's ganze Naturbetrachtung sich an das mit Klarheit erkannte Phänomen anlehnte, so machte er diese Anschauungsweise auch in menschlichen Verhältnissen geltend. In den „Wahlverwandtschaften" aber parallelisirte er beides; das chemische Gesetz wurde ihm ein Symbol menschlicher Beziehungen, oder vielmehr, die Einheit jener orphischen Naturnothwendigkeit sah er wie eine dämonische Macht mit magischem Zug durch Natur und Menschenleben hindurchgehn und den freien Beherrscher der Natur, der sie sonst zu seinen Diensten umschafft, auch wieder in unheimlicher Weise von ihrem verborgen waltenden Gesetze beherrscht. Wenn Gervinus anführt, Goethe schlinge wohlthuend durch die spannenden inneren Verhältnisse der Menschen die Geschichte des Parkes hindurch und lasse angenehm in der Natur ausruhen, besänftige hier für die Unruhe, die das leidenschaftliche Getriebe der Menschen aufregt, so geht er den Intentionen des Dichters kaum auf den Grund; denn diese ausführlichen Schilderungen der Parkanlagen und Teichbauten, der künstlerischen Umbildung der Natur würden als blos harmonisches Zwischenspiel eine ungebührliche Ausdehnung einnehmen. Die Absicht des Dichters war offenbar, hier den Menschen ebenso als Herrn der Natur darzustellen, wie er ihn in den Angelegenheiten des Herzens zu ihrem Sclaven macht. Dieser Zug tiefer Ironie, dies echt dämonische Element geht bis zum Schluß durch die „Wahlverwandtschaften" hindurch. Kein Werk Goethe's legt in Titel und Einleitung die Intentionen des Dichters klarer an den Tag. Nicht um die Ehe handelt es sich hier in letzter Instanz, sondern überhaupt um die Collisionen, welche die im Menschen verborgene Naturgewalt in der Ordnung bestehender, menschlicher Verhältnisse hervorruft. Man hat das Lob, das Mittler der Ehe ertheilt, als

moralisches Motto den „Wahlverwandtschaften" vorsetzen wollen. Das ist ein ganz willkürliches Verfahren, denn dies Lob wird durch die Aussprüche des Grafen und der Baronesse aufgewogen. Goethe stellt das Institut der Ehe in der verschiedensten Beleuchtung dar, macht aber keine Person zum Herold seiner persönlichen Ansichten. Die meisterhafte Gruppirung und Gegenüberstellung, die durch den ganzen Roman hindurchgeht, machte eben in künstlerischer Beziehung nothwendig, daß den frivolen Ehebrechern ein Sittlichkeits-Fanatiker gegenübertrete. Der tragische Untergang Ottiliens und Eduard's muß allerdings als poetische Gerechtigkeit Diejenigen zufriedenstellen, welche an das Werk mit dem moralischen Maßstab herangehn; aber Goethe hat keineswegs eine Apotheose der Ehe liefern wollen, sondern eben nur als Phänomen gezeigt, wie der Mensch an jenem Zuge der Natur zu Grunde geht, wenn er allmächtig in ihm wird. Die leidenschaftlicheren Charaktere gehn unter, die gemäßigteren retten sich durch Resignation. Wie das Naturgesetz am verschiedenen Stoffe sich in verschiedener Weise bethätigt, so wird auch das Experiment mit den Herzen je nach der Beschaffenheit derselben ein verschiedenes Resultat geben. Andere Factoren geben ein anderes Product. Es kreuzen sich zwei Naturgewalten von gleich innerer Nothwendigkeit: die individuelle Bestimmtheit des Charakters und der unwiderstehliche Zug des Herzens. Goethe denkt immer orphisch, nie christlich, nie sittlich, nie Hegelisch. Den Triumph sittlicher Freiheit und Selbstbestimmung zu feiern kommt ihm gar nicht in den Sinn, denn er schaut seine Charaktere spinozistisch, als unabänderliche Naturtypen; er baut sie so aus den Tiefen heraus auf, wie z. B. seine Ottilie, die Heldin der Wahlverwandtschaften, daß nicht nur die Entfaltung ihres Charakters ihr Schicksal wird, sondern dasselbe schon im Keime des Charakters verborgen liegt. Wenn Rosenkranz sagt: „Diese sittlichen Naturen setzen Alles, sie setzen ihr Leben daran, ein so heiliges Verhältniß wie die Ehe als den Anfang und Gipfel aller Cultur in seiner Integrität zu erhalten," so kann man unmöglich damit übereinstimmen, diese formelle Integrität bei der inneren moralischen Zerrissenheit für etwas Preiswürdiges und Heiliges zu halten.

Wenigstens liegt dem Goethe'schen Standpunkt Nichts ferner, als diese Vergötterung der Institutionen und der objectiven Sittlichkeit, welche die Hegel'sche Rechtsphilosophie enthält. Mittler ist nicht Goethe.

Da ein Vorgang der chemischen Analyse dem Dichter vorschwebte, so hat auch die Form der „Wahlverwandtschaften" etwas Analytisches, und die ganze Entwickelung geht mit der stricten Nothwendigkeit eines Naturprocesses vor sich. Die Wärme der Leidenschaften ist nicht, wie im Werther, um ihrer eigenen Gewalt willen geschildert; es ist die chemische Wärme, die nöthig ist, die Stoffe zu binden und zu lösen. In Bezug auf künstlerische Einheit und harmonische Verknüpfung und Gruppirung, auf Entwickelung der Charaktere und Seelenzustände nehmen die „Wahlverwandtschaften" unter Goethe's Romanen ohne Zweifel den ersten Rang ein. Der glatte und graziöse Styl, der nur hin und wieder durch steif-conventionelle Wendungen befremdet, wird durch die Größe der Leidenschaften, die er schildert, nicht aus dem Tacte gebracht. Die Klarheit aber und Anschaulichkeit der Beschreibungen, welche immer bei der Sache bleiben und immer ein fertiges Bild geben, bleibt für die extravaganten Gelüste des modernen Styls, der allzu grell die Beschreibung durch die Empfindung unterbricht und die Unterschriften mitten in das Bild hineinschreibt, ein classisches Muster.

Das schöne Gleichmaß der Persönlichkeit, ihre ästhetische Befriedigung zu erlangen und zu bewahren — das ist der Kern der Goethe-schen Bestrebungen und Leistungen. Alle haben damit eine nothwendige Beziehung auf die Gestaltung des Lebens und weisen auch wieder auf die Persönlichkeit des Dichters zurück. Nur der Styl der Goethe'schen Werke hat objektive Klarheit; in der Composition sind die meisten, wie wir gesehen haben, willkürlich, die Gesetze der Kunstgattungen vermischend und überschreitend, und in Bezug auf den Inhalt ist Goethe ein durchaus subjectiver Dichter, bei Weitem mehr als Schiller, von dem dies oft behauptet wird. Die eigene Anschauung und das Experiment war das Princip seiner naturwissenschaftlichen Studien; Beides war auch die Grundlage seiner Poesie. Nur das Selbsterlebte wurde ihm bedeutend — seine Werke

sind eine Reihe von Geständnissen. Bei keinem anderen Dichter ist das Biographische ein so wichtiger Commentar zum Verständniß seiner Schöpfungen. Er selbst hat in „Wahrheit und Dichtung," einem Werke voll klarster Auffassung und anmuthigster Darstellung, den Weg dazu gebahnt. Die ganze Entwickelung Goethe's ging auf harmonische Durchbildung der Fähigkeiten und harmonischen Lebensgenuß. Dahin drängt „Faust" und „Meister," dahin drängen alle seine Kunst- und Naturstudien. Er war eine ästhetische Natur — das Resultat seiner Werke ist die ästhetische Weltanschauung. Auch Goethe hatte eine Tendenz; er wollte das Leben mit der Schönheit durchdringen und sättigen. Seine Werke sind das Evangelium des schönen Lebens, aber nicht der lebendigen Schönheit. Das wird oft verwechselt. Außer „Herrmann und Dorothea," den „Wahlverwandtschaften" und etwa noch „Iphigenie" hat Goethe Nichts geschaffen, was, der Strenge der Kunstgesetze genügend, die vollendete Schönheit athmete. In seinen größten Schöpfungen, „Faust" und „Meister," blieb ein großer Rest zwischen dem, was der Dichter wollte, und dem, was er hinstellte — ein Rest, den das vollendete Kunstwerk nicht kennt. Sein „Werther" und „Tasso" sind glühende, edle Lebensstudien, sein „Goetz" und „Egmont" historische Genremalerei. Das Fragmentarische herrscht fast überall in Goethe vor. Es ist nicht zu leugnen, daß er die Poesie in dilettantischer Manier betrieb. Sie war ein Glied in der Reihe seiner übrigen Kunst- und Naturstudien. Nur was ihm im Leben nahe trat, wurde ihm zum Gedicht, eine Anregung, die nicht blos seine Lyrik, sondern auch seine Dramen und Epen bestimmte. Er ist ein Gelegenheitsdichter im höchsten Styl, und was er von der Poesie im Allgemeinen sagt, gilt unbedingt von seinen Poesieen. Er ist groß durch das Beispiel universeller Bildung, classischen Formensinns und einer durch die Schönheit nach Freiheit strebenden Lebenstendenz, das er seiner Nation gegeben; die Meisterschaft und Beweglichkeit seines Styls hat der deutschen Sprache nach allen Seiten hin die höchsten Impulse verliehen; aber diese Virtuosität hat ihn auch zur Vermischung und Nachahmung aller Stylarten verführt, dem Bedeutendsten das Nichtigste und

Unbedeutendste gesellt, die Poesie oft in die gelehrte und dilettantische Sphäre entrückt und dem Volksgeist und den nationalen Bedürfnissen entfremdet.

Da bei Goethe selbst die dramatische und epische Poesie Gelegenheitspoesie ist, so mußte wohl die lyrische als die eigentlich subjective die echte Domaine seines Talentes werden. In der That spiegelt die Goethe'sche Lyrik die ganze Universalität seines Strebens. Seine „Naturstudien," welche auf die einfache Beobachtung des Phänomens hinausgingen, seine „Farbenlehre," die eine Reihe interessanter empirischer Thatsachen enthält, bei den Naturforschern aber weniger Anklang fand, als bei den Philosophen (Hegel), obgleich Goethe selbst durch dieselbe mindestens so unsterblich zu werden hoffte, wie durch seine Dichtungen; die von Nees von Esenbeck weiter entwickelte „Metamorphose der Pflanzen" zeugen von ebenso großer Klarheit und Sicherheit der Anschauung und von einem ebenso genialen Tiefblick, dem die Erscheinung unmittelbar zur durchgreifenden Theorie wird, wie seine „italienische Reise," sein „Feldzug in die Campagne" von glücklichster Auffassung des Einzelnen, der Begebenheit, des Ereignisses, allerdings oft in der zufälligen Beleuchtung der Stimmung, welche z. B. eine Belagerung vom pittoresken Standpunkt aus betrachtet, und ohne Sinn für das Allgemeine, für den Conflict historischer Gegensätze, für die geistigen Hemmungen und Förderungen des Volkslebens, wie dies besonders in „der italienischen Reise" störend hervortritt. In den künstlerisch-antiquarischen Bestrebungen seines Alters (Kunst und Alterthum) kam viel Grillenhaftes zum Vorschein. Dagegen enthalten seine Reflexionen und Maximen eine Fülle tiefer Lebensweisheit, welche das persönliche Behaben und Behagen und die maßvollen Regeln des geselligen Verkehrs, sowie die Anschauung der kleinen und großen Welt vom Standpunkte des schönen Subjects erschöpfend beleuchtet.

In der „Lyrik" erhalten wir nun Goethe's Gesammtbild in der seinem Standpunkte entsprechenden poetischen Form. Goethe's Lyrik ist ein biographischer Zettelkasten, in welchem jedes Erlebniß

sein dichterisches Motto gefunden. Sie ist reich und tief, wie es eben die Erlebnisse eines bedeutenden Geistes sind. Aber dieser Reichthum, diese Tiefe sind wesentlich anderer Art, als bei Schiller. Schiller suchte das Ideal; er ging vom Allgemeinen, vom Gedanken aus, und die Energie seiner Lyrik bestand im rhythmischen Vollklang dieser ideellen Bewegung, in der sittlichen und geistigen Macht, welche das Einzelne ergriff und läuternd verzehrte. Was er erlebte, das war eben nur der Wechsel und die Bewegung dieser reichen Gedankenwelt. Das Ereigniß, das von außen an ihn herantrat, gewann nur Werth für ihn, wenn er es in die erhabene Architektonik seines Gedankenbaues einfügen konnte. Darum ging auch seine lyrische Diction stets mit vollen Segeln, und der intensive Klang der Empfindung, das stille Weben und Walten des unmittelbaren Gefühls, die Hingabe an den Eindruck eines lieblichen Naturbildes, die Anschaulichkeit der Schilderung waren ihm fremd. Darauf beruht aber gerade die Bedeutung der Goethe'schen Lyrik, welche deshalb das „Lied," eine von Schiller nur beiläufig gepflegte Gattung, zur höchsten Ausbildung brachte. Innigkeit und Sinnigkeit, musikalischer Reiz, kurzathmiger, harmonischer Rhythmus, die Sehnsucht des geistigen Klanges, sich den sinnlicheren Tönen zum vollsten Ausdruck des Gefühls zu vermählen, bezeichnen das Wesen des Liedes und das Wesen der Goethe'schen Lyrik. Die heitere und trübe Stimmung, angelehnt an ein Lebens- und Naturbild, spricht und lebt sich in einem Rhythmus aus, welcher Ton und Färbung wunderbar wiedergiebt, und in so maßvoller Haltung, daß das ungestörte Walten der Empfindung wie aus innersten Tiefen herausbricht. Der concentrirte Naturlaut des Gefühls wird festgehalten, aber in idealer Form. Für die Liebeslyrik giebt uns Goethe eine reiche Tonleiter der Stimmungen, da seine zwanglose Art, dem Zuge des Herzens ohne Rücksichten zu folgen, seine Biographie mit den interessantesten Liebesepisoden bereichert hat. Seine Trinklieder haben viel Naives und athmen bacchantische Frische und graziöse Ungezogenheit. Die sprachliche Form ist krystallklar, sicher, einfach, von höchster Anschaulichkeit. Wo er in die Tiefen gräbt, da sprudelt gleich ein frischer

Quell heraus. Die Krone der Liebeslyrik sind „die römischen Elegieen," welche diesen Namen wohl im Sinne des Tibull und Properz, nicht aber im Sinne Hoelty's und Matthisson's verdienen. Die reizvolle Durchschlingung einer unbefangenen, sinnlichen Liebe mit den wehmüthigen Erinnerungen alter historischer Herrlichkeit, die auch an die Vergänglichkeit des kurzen, verstohlenen Glückes mahnen, giebt diesen „Elegieen" die hochpoetische classische Färbung und corrigirt gleichsam die trunkene Sinnlichkeit durch das gedämpfte memento mori. Die nackte Plastik, die in diesen Elegieen herrscht, hat vielfachen Anstoß erregt — doch darum hat sich Goethe auch bei seinen Herzensliebschaften nie gekümmert. Warum sollte der deutsche Faust nicht seiner antiken Helena des Hexameters Maß auf den Rücken trommeln? Freilich diese plauderhaften Hexameter sprechen von Dingen, über welche die Gesellschaft mehr als ein Feigenblatt legt, die man höchstens dem Arzte vertraut, aber sie sprechen davon so unbefangen, als ob sich das von selbst verstände, und bleiben poetisch, wenn sie sich auch mit den Schlangen unter den Rosen der Lust befassen. Diesen Cultus der schönen Sinnlichkeit, der bei Goethe vollkommen heidnisch ist, hat er noch in einer „Ballade" verherrlicht, in welcher sich die Sehnsucht nach der Welt, die ihm gehörte, nach dem heiteren Reiche des alten Glaubens in einer durch die magische Haltung ergreifenden Weise ausspricht, in „der Braut von Korinth." Aus den Dämmerungen einer Zeit, in welcher der Kampf der alten und neuen Religion alle Gemüther in ein Zwielicht des Denkens und Glaubens hüllt, tritt jene holde Frauengestalt gespensterhaft mit der Elegie auf das an den neuen Altären hingeopferte Glück der Liebe und des Lebens. Diese „Ballade" ist ein ebenso zweischneidiges Schwert gegen die christliche Weltanschauung wie „die Götter Griechenlands." Bei beiden Dichtern war ihr Heidenthum eine gewaltsame Reaction der poetischen Sinnlichkeit gegen die schattenhaften theologischen und philosophischen Abstractionen, nur daß Schiller mehr das Ethische und Politische der antiken Welt, Goethe mehr das Aesthetische und Sociale betonte. In den übrigen Balladen schließt sich Goethe oft an den volksthümlichen

Ton an, den er im „Erlkönig“ in unübertrefflicher Weise erreicht. Im „Ganymed“ und im „Gott und der Bajadere“ idealisirt er den überlieferten Stoff durch Empfindungen und Gedanken von höherer Tragweite. Als der große Lebensvirtuose Goethe alt geworden war, da schienen ihm die hellenischen Polster der schönen Sinnlichkeit zu abgebraucht; die an ihn herantretende Anregung der neuen orientalischen Studien konnte ihm einen bequemeren Divan zurechtmachen. Die Weltweisheit war behaglich geworden, das Alter noch in hohem Grade genußfähig. Die Moral des Orients gab ihm ein Recht dazu. So ließ sich der schöne Egoist von Hafis in die Schenke führen, schäkerte mit Suleika und machte Bulbul zum Flötisten der neuen Liebesständchen. Der „westöstliche Divan,“ der eine ganz neue, bis in die neueste Zeit hinreichende Richtung der Poesie schuf, zeigte, wie Goethe als ein tapferer Veteran der Liebe auch noch seinen grauen Scheitel mit ihren Kränzen schmückte. Auf der anderen Seite gab er von der proteusartigen Gewandtheit dieses Dichters, sich die verschiedensten Dichtweisen anzueignen, einen glänzenden Beweis. Im „Divan“ zirpt zwar oft die Grille, wo die Nachtigall singen sollte; der Dichter hat viele Perlen mit „allzuspitzen“ Fingern allzuzierlich gelesen; Gedanken-Arabesken und Versspielereien verdrängen oft den Ausdruck der wahren Empfindung, und der verschnörkelte und gesuchte Curialstyl des Goethe'schen Alters kommt in diesem oder jenem Metrum zum Durchbruch; aber im Ganzen ist diese lebensvolle Heiterkeit, die den Runzeln und Furchen kein Recht einräumt, dies freie Untertauchen in den allgemeinen Lebensstrom wohlthuend und schließt die dichterische Thätigkeit unseres universellsten Genius würdig ab, der in späten Lebensjahren noch der Weltliteratur den Weg bahnte und nicht blos die französische und englische Poesie, sondern auch die orientalische in befruchtende Wechselwirkung mit dem deutschen Geiste zu bringen suchte.

Goethe's weitgreifende Wirkungen werden wir in dem ganzen Geäder der neuen literarischen Bestrebungen verfolgen. Er ist der imposante Zeus des deutschen Dichter-Olymps, der über sich nur die dunkelwaltende Moira erkannte. Er war ein Mann aus einem

Guß, der im Guten und Schönen resolut zu leben suchte. Seine Werke sind erschöpfend für das invidueIle Leben, ungenügend, wo es sich um allgemeine Interessen handelt. In der lyrischen und epischen Form erreichte er die Meisterschaft, in der dramatischen blieb er unzulänglich. Nach allen diesen Seiten hin wurde er von Schiller ergänzt, der den harmonischen Kreis des ästhetischen Idealismus mit der weltbewegenden Macht der sittlichen Thatkraft durchbrach und als der dramatische Heros die Nation energisch aufrichtete, welche die Goethe'sche behagliche Bespiegelung des eigenen Ich, seiner Entwickelung und Bildung und seine oft in den Dilettantismus übergehenden Formwandlungen und Aneignungen ohne dies Gegengewicht erschlafft hätten.

Fünfter Abschnitt.

Jean Paul Friedrich Richter.

Von ebenso bedeutendem Einfluß auf die Fortentwickelung unserer Literatur, wie Schiller und Goethe, war der dritte Koryphäe des deutschen Geistes, Jean Paul Friedrich Richter, den nur die ästhetische, vorurtheilsvolle Einseitigkeit aus dem Kreise unserer geistigen Potentaten verbannen konnte. So lange unsere Aesthetiker selbst nicht wußten, wo sie den Humor und die Komik unterbringen sollten, die nur mit einem kometarischen Laufe die solaren Kunstsysteme zu kreuzen schienen, so lange war auch für Jean Paul kein Platz neben unseren ersten Dichtergrößen; seit aber Vischer mit der Schärfe und architektonischen Meisterschaft, die ihn auszeichnen, dem Komischen und dem Humor seine bedeutsame Stelle im Reiche des Schönen angewiesen, hat auch der Literarhistoriker die Pflicht, unseren größten humoristischen Dichter neben Schiller und Goethe ebenbürtig hinzustellen. Wenn die Bedeutung dieser Genien, besonders Goethe's, vorzugsweise auf ihrer geistigen Macht im Allgemeinen ruht, so schließt sich Jean Paul durch seinen geistigen Reichthum und seine

ideale Tendenz ihnen würdig an und unterscheidet sich durch den Ernst seiner Ueberzeugungen und die Hoheit seines sittlichen Strebens hinlänglich von den Romantikern, so daß sein Humor, gegenüber dieser sich selbst verlachenden und bodenlosen Ironie, mit Recht ein classischer genannt werden kann. Zwar wollte man in Weimar nicht viel von ihm wissen; er schien den Meistern unseres classischen Styls ein poetischer Sonderling; sie ließen sich durch seine geschmacklosen Eigenheiten und durch seine humoristische Stylverwilderung abschrecken. Und in der That darf man wohl fragen, ob seine oft vollkommene Styllosigkeit ihm nicht das Prädikat eines Classikers entziehen muß? Doch wenn Jean Paul das Vorrecht des Humors oft mißbrauchte, so kamen ihm seine freieren Licenzen und seine hin und her flatternde Beweglichkeit auch wieder zu Statten. Dem Inhalt nach ist aber Jean Paul die nothwendige Ergänzung von Schiller und Goethe. Er vereinigte Schiller's sittliche Kraft und Goethe's individuelle Selbstbespiegelung im Brennpunkte seines Humors. Sein Humor versuchte sich zwar, wo er schöpferisch wurde, nicht an geschichtlichen Problemen; seine Gestalten bewegen sich in engen, persönlichen Verhältnissen; aber der Sinn für große Bewegungen und Begeisterungen sprach sich bei ihm oft mit einer lyrischen Kraft und Weihe aus, mit einer Tiefe des Blickes und grandiosen Macht des Ausdrucks, daß er hierin an Schiller's sittliche Energie erinnerte. Mit Goethe aber hat er das liebevolle Versenken in die innere Entwickelung der Persönlichkeit und den aufgeschlossenen Sinn für das Leben der Natur gemein. Doch das Ziel seiner Bildung war weder das ethische Schiller's, noch das ästhetische Goethe's; es war das subjectivste, die innere Harmonie des Gemüths. Was bei Schiller der Willen, was bei Goethe die Anschauung, das war bei Jean Paul die Empfindung. Er tauchte das Universum unter in ihre Tiefen. Der Einheit der Empfindung ist das All immer gegenwärtig; darum bei Jean Paul diese Größe der Weltanschauung in den kleinsten Verhältnissen. Der Wille giebt den Charakteren Kraft, die Anschauung Klarheit, die Empfindung innere Tiefe, oft auf Unkosten von Kraft und Klarheit. Die Empfindung

Jean Paul's hat einen idealen Halt; sie verliert sich oft in das Ueberschwängliche, nie in das Bodenlose, denn sie bleibt stets dem echt Menschlichen und Sittlichen treu. Sie durchläuft die ganze Scala des Großen, Schönen und Guten, sie windet sich durch alle Dissonanzen der Welt und des Lebens, aber sie erreicht nie jene absolute Frivolität der Romantiker, der aller Inhalt gleichgültig geworden. Jean Paul sagt selbst, der Humor verlasse den Verstand, um vor der Idee fromm niederzufallen; er ziehe die Sinnenwelt wie in einem Hohlspiegel eckig und lang auseinander, um sie gegen die Idee aufzurichten und sie ihr entgegen zu halten. „Der Humor gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffährt."

Noch bedeutender erscheint Jean Paul neben unseren Dichter-Dioskuren als Antipode der antiken Bildung, einer Bildung, die ja das unendliche Zurückgehen des Subjects in seine eigene Tiefe und den Humor nicht kannte. Wie befruchtend die antike Bildung für unsere Literatur geworden, wie schöpferisch sie auf den Adel der Form und die Harmonie der Darstellung gewirkt, das zeigt uns Goethe's und Schiller's Beispiel in seltener Weise. Aber eben diese antike Bildung war doch immer wie ein fremdes Reis auf den deutschen Geist gepfropft; er wußte sie zu bewältigen und sich anzueignen; aber dazu gehörte der Versuch und die Studie, und deshalb fehlt Schiller und Goethe die Sicherheit des Producirens, die nur dann Statt findet, wenn die Dichter sich mit dem nationalen Geiste eins fühlen. Das vorleuchtende antike Ideal machte unsere schöpferischen Genien zu Nachdichtern und ließ sie in Form und Inhalt nicht so originell und volksthümlich sein wie Shakespeare! Viele der schönsten Dichtungen Schiller's und Goethe's sind ohne philologischen Commentar unverständlich, und es spricht nur für die Größe ihrer Begabung, daß sie selbst den widerstrebenden Stoff in Herz und Geist ihrer Nation einführten, die willig den ganzen Olympos und den trojanischen Krieg mit in den Kauf nahm, weil große Empfindungen und Gedanken an sie geknüpft waren. Wie experimentirte Goethe in der Achilleïs, im zweiten Theile des Faust, in vielen anderen for-

mellen Nachdichtungen, welche an metrische Gymnasialexercitien erinnern! Und ist seine Iphigenie mehr als eine gelungene Aneignung? Wie ließ sich Schiller von dieser Nacheiferung der antiken Poeten zur „Braut von Messina" verleiten, welche die Ahnfrau der „Schuld" wurde und die Schuld „der Ahnfrau" zu tragen hat! Die antike Bildung hatte bei unseren Classikern zahlreiche Mißgriffe im Stoff und commentarbedürftige Wendungen in der Behandlung zur Folge. Ihnen gegenüber wandte sich Jean Paul dem modernen Leben zu. Zwar hat auch Goethe in seinen Romanen das moderne Leben künstlerisch gestaltet; doch der Hauptaccent seines Wirkens fällt auf die Schöpfungen, in denen er die streng-poetische Form gewahrt. Da indeß die rhythmische Poesie kaum von diesen altclassischen Reminiscenzen frei werden konnte, so bedurfte es des Durchgangs durch die Prosa, um zunächst den Inhalt des modernen Lebens der Poesie zuzueignen. Die poetische Prosa Jean Paul's bezeichnet diesen nothwendigen Durchgangspunkt, und so sehr diese oft im höchsten Glanz und Aufwand der bilderreichsten Begeisterung einherprunkende Prosa die tragende rhythmische Form zu vermissen oder zu fordern scheint, so sehr liegt im Wesen des Humors, der die Einheit des classischen Ideals durchbricht und das Erhabene oft in raschem Sprunge dem Komischen verfallen läßt, ihre Entschuldigung und Berechtigung. Jean Paul erfaßte das moderne Leben nach allen Richtungen hin, aber nie mit der objectiven Hingabe der Darstellung, sondern stets mit einem frei darüber schwebenden Geiste, der seine selbstständige Kraft aus den Tiefen des Gemüths und dem in ihnen stets lebendigen Ideal der Humanität zog. Seine Humanität hatte sich zwar an den Theorieen der französischen Freigeister gebildet; seine Begeisteruung für Rousseau und Voltaire ist immer zwischen den Zeilen zu lesen, aber er machte weder positive Constructionen und Postulate, noch frivole Randglossen — die Humanität wurde bei ihm zur Gesinnung, und seine Weltverbesserung hatte keinen anderen Mittelpunkt, als das Herz. Ihn beseelte eine unbegrenzte Liebe für die Armen, für die Zurückgesetzten; gerade hier in den kleinsten Zügen zeigte sich die Größe seiner Humanität. In das beschränkteste Leben

versenkte er sich mit unendlichem Gefühle; in dieser Kleinmalerei ist er unübertrefflich. Jean Paul ist unser größter Idyllendichter. Wenn Goethe in „Herrmann und Dorothea" die Idylle durch eine große weltgeschichtliche Perspective hob, so hebt sie Jean Paul überall durch die reichsten Perspectiven der Empfindung, indem er im kleinsten Thautropfen das Weltbild abspiegelt. Dadurch wird zwar der objective Charakter der „Idylle" beeinträchtigt, aber die humoristische Idylle erst geschaffen. Damit wird indeß nicht behauptet, daß Jean Paul's Idyllen der Schilderung und Darstellung entbehren. Im Gegentheil, sie enthalten einen so glänzenden Reichthum an Zügen, die dem Leben abgelauscht sind, so erschöpfende Detailschilderungen, eine so große Kraft der Darstellung, das Kleinste und Unbedeutendste unter ein geistiges Licht zu rücken, daß wir in der Literatur aller Zeiten vergebens nach einem Nebenbuhler suchen. Das Landpfarrer- und Dorfschullehrer-Leben giebt der Idylle den besten Stoff, da es wenigstens geistig über sie hinausweist. Man hat uns zwar neuerdings Dorfgeschichten aufgedrängt, in denen nur die praktische Tüchtigkeit des Bauernlebens, das Treiben in der Dorfschenke, in den Ställen, auf dem Felde, ohne Weiteres als Tenier'sches Genrebild hingestellt wird. Das ist aber für die Poesie ein sehr dürftiger Inhalt. Schon Voß hat in seiner „Luise" einen Landpfarrer, der wenigstens geistige Bedürfnisse hat, zum Helden der Dichtung gemacht. Vergleicht man indeß diese „Luise" mit ihren Schilderungen des Kaffeemahlens, des Schlafrocklebens, für welches das Ankommen einer Zeitung und das Krähen des Hahns ein Ereigniß ist, mit Jean Paul's „Schulmeisterlein Wutz," „Fibel's Leben," mit „Quintus Fixlein," mit der Landpfarre des Caplan „Eymann" im Hesperus, so sieht man recht, wie arm die Phantasie des wackern Voß war, wie sie nur aufnahm, was recht breit auf der Oberfläche lag, wie sie nur mit groben, dicken Strichen zeichnete, während Jean Paul seiner kleinen Welt einen wahrhaft mikroskopischen Reichthum von geistigen Flügeln und Fühlfäden zu geben wußte. Voß blieb bei der Anschauung stehn, und für diese hat das Kleine nur kleinen Werth. Jean Paul versenkte sich in die Empfindung, die dem Kleinsten

unendlichen Werth zu geben vermag. Hierzu kommt, daß das Wesen der Idylle den Eindruck harmonischer Befriedigung, eines beschränkten Glückes hervorbringen soll. Die Anschauung konnte dies nur im goldenen Zeitalter finden, das die Geßner'schen gemalten Arkadien nicht zu ersetzen vermochten. Dies goldene Zeitalter besteht aber noch fort in der Empfindung des Glücks, die sich gerade in beschränkten Zuständen unendlich heimisch fühlt und selbst die kleinen Leiden der Existenz in der großen Empfänglichkeit für das Gute und durch innere Heiterkeit aufhebt. Jean Paul's Idyllen machen diesen unbeschreiblich beruhigenden Eindruck, üben diesen innern, arkadischen Zauber, athmen den ganzen Reiz geistiger Unschuld und Harmlosigkeit und den sittlichen Adel der Menschenwürde. Man vergleiche diese Idyllen und den Eindruck, den sie machen, mit vielen neueren Dorfgeschichten, in denen rohe Zustände zu rusticalen Verbrechen ausarten und die Pathologie der Gesellschaft sich den brutalsten Stoff aussucht, so wird man den Tact des Genies bewundern, der die Wirkungen der Schönheit so rein zu halten vermag, während die Verirrungen der Mode selbst die Arkadien mit Criminalprocessen vergiften.

Parallel mit dieser echten Liebe zum Proletariat, besonders zum geistigen, mit diesem reinen Communismus des Herzens, geht bei Jean Paul die scharfe Geißelung der Laster, welche den höheren Ständen eigen sind, die satyrische Spiegelung des Hoflebens und der haute-volée. Hier wird indeß die Kleinmalerei seine Schranke; denn alle diese Duodezhöfe liegen in seinem idyllischen Reiche, das durch eine chinesische Mauer von der Weltgeschichte abgesperrt wird. Der Humor, der, wie der Shakespeare'sche, große Charaktere der Geschichte erfaßt oder weitgreifende nationale Verwickelungen, lag Jean Paul fern. Er schilderte nur das sociale Leben der höheren Stände, und auch dies ohne die Weltweite der großen Höfe. Irgend eine kleine Residenz mit den umliegenden Dörfern ist die Bühne, auf der die Handlung seiner Romane spielt, mag sie nun Scheerau oder Flachsenfingen heißen.

Es ist oft und mit Recht behauptet worden, daß das Grundthema der bedeutenderen Werke Jean Paul's der Conflict zwischen dem Ideal

und der Wirklichkeit sei, zwischen dem Ideal jugendlicher Begeisterung und den realen Verhältnissen des praktischen und socialen Lebens. Das ist in der That der Quellpunkt seines Humors. Jene Idealität gab ihm das Erhabene, dieser Realismus das Komische, und die Gegeneinanderbewegung des Erhabenen und Komischen bildet den Inhalt seiner Werke. Was die Charaktere betrifft, so stellen seine „hohen Menschen" das Erhabene in reiner, ungestörter Weise dar; bei seinen jugendlich-idealistischen Helden geht das Erhabene oft in das Komische über, indem im Kopfe seiner Helden das Komische als die Correctur des Erhabenen stets neben ihm wohnt. Dann verhelfen seine Humoristen par excellence und eine große Gruppe objectiv-komischer Charaktere dem Komischen zu einer selbstständigen Existenz. Am ungenießbarsten sind seine „hohen Menschen," diese modernen Eremiten, zu denen wir auch Frauengestalten, wie Clotilde und Liane, rechnen müssen, und die, vom bürgerlichen Standpunkte aus betrachtet, meistens zur Klasse der Hauslehrer und Gesellschaftsdamen gehören. Die Vorliebe Jean Paul's für Pädagogen läßt sich aus den gemüthlich-sittlichen Beziehungen erklären, welche Lehrer und Schüler verknüpfen, und auf welche außerdem gleichzeitige pädagogische Reformbestrebungen den größten Nachdruck legten. Emanuel im „Hesperus" ist der Hauptrepräsentant dieser „enthusiastischen Gemüths-Pädagogik." Die Erhabenheit dieser Gestalten besteht darin, daß alle realen Verwickelungen nicht für sie existiren, daß sie auf der Erde nur mit einem Fuße stehen, daß sie von ihr Nichts wollen, als Blumen und Töne, und in höchster Naturverzückung als kosmische Weltbürger mit den Sternen und dem astronomischen Jenseits sympathisiren. Es ist freilich nur ein Schritt von der vegetirenden Thatlosigkeit eines Emanuel bis zu der in sich versenkten Betrachtung eines Derwisch, der wochenlang den Finger an die Nasenspitze hält, und so hat Jean Paul mit Recht seinen Emanuel zu einem hindostanischen Weltweisen gemacht. Man hat viel über die Bodenlosigkeit dieser Gestalten geklagt; doch zeigt uns das Mittelalter eine durch Jahrhunderte und über alle Länder ausgedehnte Wirklichkeit dieses Einsiedlerwesens — warum wollte man dem Dichter eine moderne Vertiefung

desselben verargen? Zwar kann man seine „hohen" Menschen nicht als „große" gelten lassen, denn sie treten nirgends aus ihrer Passivität heraus; sie sind krankhaft; sie bewältigen das Leben nicht durch sittliche Energie, sondern durch verachtende Resignation. Aber für den Standpunkt der Empfindung wohnen sie doch einmal auf den Höhen, auf den Höhen der Naturandacht und der theoretischen Begeisterung für ideale Lebensmächte, und diese phantastische Erhabenheit, die sich außerdem an die Erhabenheit des Raumes im Universum und an die Platonische der idealen Urbilder anlehnt, muß man ihnen willig einräumen. Schlimmer sieht es mit den erhabenen Frauengestalten aus; denn ein junges Mädchen ist wenig befähigt, die Erhabenheit an sich selbst darzustellen. Die überschwängliche Innerlichkeit einer Clotilde und Liane hat daher einen krankhaften Beigeschmack. Diese Frauengestalten haben so wenig Plastisches und Greifbares, daß man ordentlich erschrickt, wenn der Dichter sie mit einem Florhut u. dgl. ausschmückt, weil man sich unter demselben gar keine bestimmte Physiognomie denken kann, und diese irdische Berührung mit einer Putz- und Modewaarenhandlung den Farbenstaub von den Schwingen der seraphischen Psyche abzustreifen droht. Seine Beaten und Wina's haben diese Färbung schon in gedämpfterer Weise; seine Angela's und Linda's unleugbar individuelles Leben und sinnliche Naturwahrheit, während seine Lenetten mit humoristischer Meisterschaft geschilderte Frauenbilder sind.

Seine humoristischen Haupthelden, deren Repräsentant wohl am meisten Victor im „Hesperus" ist, zeigen nun die Erhabenheit der Empfindung in der Berührung mit feindlichen Lebensverhältnissen. Sie weinen und lachen, sie sind entzückt oder satyrisch angeregt; ihre Empfindung erhebt sich bald über die Welt zur einsamen Erhabenheit der Emanuel's und Spener's, bald tritt sie ihr mit Spott und scharfem Witz gewaffnet gegenüber. Der Humor, „die lachende Thräne im Wappen," verkörpert sich in ihnen. Die unendliche Tiefe dieser Empfindung erfaßt nun die Menschheit, die Natur, die Liebe, die Freundschaft; die Menschheit in lyrischer Begeisterung und in der liebevollen Hingabe an jede Persönlichkeit, besonders an alle, welche

Natur oder Schicksal vom Lebensglück ausgeschlossen hat. Jean Paul's Naturschilderungen, die indeß stets aus der Seele seiner Helden herausgeschrieben sind, haben meistens einen dithyrambischen Schwung, orientalische Bilderpracht und Gluth; denn trotz einzelner deistischer Anklänge durchdringt sie das pantheistische Gefühl der Einheit des Menschenlebens mit dem Leben des Universums. Die Schilderung des Lago Maggiore im „Titan" ausgenommen, giebt Jean Paul nirgends bestimmte Landschaftsbilder; es kommt ihm nirgends, wie den englischen Romanschriftstellern, darauf an, eine Gegend sauber aufzunehmen, ehe er sich und seine Helden darin anbaut. Aber das Kleinleben der Natur, ihr stiller Haushalt, ihre ewigen Schauspiele, ihre Sonnen-Auf- und Untergänge, die ganze Magie ihrer Beleuchtung, gleichsam die landschaftliche Stimmung ist sein unerschöpfliches Thema. Was könnte die Umgegend von Scheerau und Flachsenfingen, von Kuhschnappel und Haslau an und für sich Interessantes bieten? Da sind Nichts als Dörfer, Berge, Thäler und vor Allem die Parke, die ein nothwendiges Ingredienz der Jean Paul'schen Natur bilden. Alle seine Helden sind unermüdliche Fußgänger, und ihre Fußwanderungen auf dem bekanntesten und kleinsten Terrain, mit den Miniaturzielen der Reise, werden mit einer Ausführlichkeit geschildert, die uns wegen der Dürftigkeit des Stoffes mit Angst erfüllen könnte. Ehe der Dichter sich anschickt, seinen Horion, seinen Siebenkäs oder Walt auf die Wanderschaft zu schicken, nimmt er stets einen Anlauf, als gelte es höchste Ziele der Poesie zu erreichen. In der That gelingt auch Jean Paul das Beseelen der Natur im höchsten Grade; nirgends wird sie zur bloßen Decoration; sie spricht in die Monologe der Helden mit hinein; sie wird die Trägerin ihrer Empfindungen; sie ist nie ein Segment des Alllebens, stets der ganze Kreis. Die vielgetadelte Ueberschwänglichkeit der Empfindung schlägt hier doch stets ihre Wurzeln in geistiger Tiefe und erweitert sich zu einer Apotheose des Universums, zu einer Theodicee, welche das Endliche und Unendliche vermählt. Der Jean Paul'sche Styl selbst erreicht an diesen Stellen seinen höchsten Aufschwung. Die Kühnheit der Metaphern giebt der Natur eine geistige Bewegung. Es ist in

neuester Zeit oft behauptet worden, daß jedes Bild verfehlt sei, welches die Natur durch Hinübernahme des Geistigen erläutere und den Geist zu bildlicher Darstellung der Natur degradire. Das scheint uns eine einseitige und dürftige Auffassung, welche uns viele und große Schönheiten aller Poesie, von der Bibel bis zu Shakespeare, rauben würde. Denn in die rechte Mitte der Schönheit fällt ebenso die Versinnlichung des Geistigen, wie die Vergeistigung des Sinnlichen. Indem ich die Natur zur Freiheit entzaubere, gebe ich ihr ästhetische Bewegung. Jene Ansicht würde freilich die Manier Jean Paul's als verfehlt bezeichnen müssen und in ihren großen Schönheiten ebenso große Mängel entdecken. Doch die echten Dichter aller Zeiten haben an die Natur geistige Hebel angesetzt, und wenn das classische Alterthum diese Bewegkraft des Gedankens und der Empfindung nicht kannte, so half es sich mit der Vergötterung der Naturerscheinungen, welche in der That doch ihre kühnste Vergeistigung ist. Jean Paul's Schilderungen der Natur gehen auf ihren ewigen Kern. Er ist stets im Mittelpunkte, nie in der Peripherie, stets religiös im Schleiermacherschen Sinne, der die Religion als die Art und Weise ansieht, wie sich der Einzelne mit dem Universum vermittelt. Jean Paul's Reichthum besteht eben darin, stets neue Radien der Empfindung zu ziehen, wo prosaische Naturen weder einen Kreis noch einen Mittelpunkt sehen. Dieselbe Tiefe der Empfindung kommt auch bei den Liebesschilderungen Jean Paul's zur Geltung, aber hier ist der Punkt, wo sie in Sentimentalität umschlägt. Denn die Liebe blos als Empfindung des Herzens gefaßt, ohne einen Zug, ein Mahnen der Sinnlichkeit, ist einseitig und hebt die Einheit des menschlichen Wesens auf. Die gesunde Empfindung wurzelt auf dem Boden der Sinnlichkeit, wenn sie auch ihre Krone im freien Aether wiegt. Die Liebe der Jean Paul'schen Helden, eines Gustav zur Beate, eines Victor zur Clotilde, eines Albano zur Liane, macht deshalb den Eindruck des Krankhaften, weil sie Nichts ist, als im höchsten Grade sublimirte Empfindung. Man mag die große Tiefe, die zahlreichen Feinheiten dieser Empfindung bewundern, aber es wird uns schwer, mitzufühlen und ein menschlich warmes Interesse an dieser Liebe zu nehmen, weil sie keiner

Steigerung fähig ist und der Besitz voraussichtlich die überreizte Empfindung eher dämpfen, als erhöhen wird. So poetisch Jean Paul die Liebe schildert, so prosaisch schildert er die Ehe — man denke an Siebenkäs und Lenette. Auch noch eine andere Correctur dieser übergreifenden platonischen Empfindung findet sich bei Jean Paul. Der Sinnlichkeit, der von diesem lucullischen Mahle der Empfindung gar keine Brocken abfallen, wird ein Tischchen für sich gedeckt. Gustav und die Frau Residentin, Victor und die Fürstin Angela, Roquairol und Linda zeigen uns die geringeren und größeren Verirrungen der von der einseitigen Empfindsamkeit um ihr Erstgeburtsrecht betrogenen Sinnlichkeit. Noch charakteristischer, als die Sentimentalität der Liebe, ist für Jean Paul das tiefe, unendliche Freundschaftsgefühl seiner Helden. Dafür finden wir weder bei Schiller, noch bei Goethe Beispiele. „Die Bürgschaft" giebt uns ein Bild der antiken Freundschaft, des Eifers in Erfüllung der von ihr übernommenen Pflicht, der Aufopferungsfähigkeit der Freunde. Das Verhältniß zwischen Carlos und Posa ist ganz anderer Art. Die Freundschaften, die Goethe schildert, sind meistens praktisch und verfolgen bestimmte Zwecke. Jean Paul's Freunde sind durch die unendliche Hingabe des Gefühls aneinander gefesselt; jeder ist ganz in den andern vertieft, geht ganz in ihm auf; die bestimmte Persönlichkeit mit allen ihren Eigenheiten und die Empfindung, die sie dem Freund entgegenbringt, bilden das Wesen und den Inhalt der Freundschaft. Sie hat keine über sich hinausweisende Zwecke, sie ist Selbstzweck. Ihre Wurzel ist die unergründliche Sympathie der Natur, und wo sie durch harmonische Ergänzung des Wesens motivirt wird, da tritt dies mehr zufällig hinzu. Jean Paul's Helden, wie Walt, sehnen sich nach einem Freunde, wie nach einer Geliebten. Wenn der Dichter in seine Liebesflora wenig Varietäten zu bringen wußte, so hat er seine freundschaftlichen Dioskuren mit desto größerem Reichthum und Wechsel der Farben geschildert. Im „Hesperus" bildet das Verhältniß zwischen Flamin und Victor wohl denjenigen Theil des Romanes, der die meiste dramatische Bewegung enthält. Auch ergänzen sich Victor's träumerische Weichheit und Flamin's mehr

praktische, verschlossene und barsche Empfindung in glücklicher Weise. Albano und Roquairol sind schon mehr entgegengesetzte Naturen, Extreme des Charakters, die sich berühren, und wie Albano der am meisten ideal gehaltene Charakter Jean Paul's ist, so ist Roquairol ohne Zweifel derjenige, welcher Jean Paul's Fähigkeit, interessante Gestalten zu schaffen, im glänzendsten Lichte zeigt. Roquairol mit seinen bedeutsamen dämonischen Streiflichtern ragt in das Gebiet der modernen Zerrissenheit hinein und hat viele verfängliche Nachbilder erhalten, während er auf der andern Seite an die genialen Gestalten des Shakespeare'schen Humors und ihrer mit dem Schein des Lebens spielenden Reflexion erinnert. Leibgeber und Siebenkäs sind schon durch die Natur, welche leibliche Doppelgänger aus ihnen machte, zu Freunden bestimmt. Bei ihnen herrscht die vollkommenste geistige Verwandtschaft, die ihre Charaktere nur durch unbedeutende Nüancen unterscheidet. Dagegen sind die Brüder und Zwillinge Walt und Vult ein köstliches Dioskurenpaar, und neben der kindlich reinen Unschuld Gottwald's nimmt sich Vult's freier und durch das Leben geschulter Humor mit seiner bald sichtbaren, bald unsichtbaren Pädagogik sehr wirksam aus. Ueberhaupt ist diese Freundschaft kein stagnirendes Wasser des Gefühls, sondern sie bewegt sich in frischer Strömung und Gegenströmung. Vult, Leibgeber, Schoppe, zum Theil auch Siebenkäs sind nun Jean Paul's officielle Humoristen, welche den reflectirenden Chorus seiner Romane bilden. Sie sind die Gegenbilder seiner „hohen Menschen." Ebenso passiv wie diese, schöpfen sie den Rahm des Diesseits ab und vertiefen sich in die absolute Komik der Existenz. Sie vertreten den einseitigen Standpunkt, der in der romantischen Schule der Archimedespunkt der ganzen poetischen Weltbewegung wurde. Diese humoristische, maßlose Spiegelung des Ich und seiner Fichte'schen Weltschöpfung culminirt in Schoppe's Wahnsinn, der die Bedeutung des ganzen romantischen Wahnsinns enthält. Neben diesen Humoristen par excellence treten nun jene objectiv-komischen Persönlichkeiten auf, in deren Darstellung Jean Paul am meisten ein Talent bekundet, das er bei seinen Haupthelden oft vermissen läßt, das Talent, mit wenigen

Strichen ein sprechendes Bild zu geben. Seine Erfindungskraft ist hier am originellsten. Seine harmlosen Charaktere, Wutz, Fixlein, Fiebel gehören hierher, obschon bei ihnen auch wieder der freispielende Humor seine innere Welt aufbaut. Der Caplan Eymann dagegen, der Apotheker Zeusel, der Feldprediger Schmelzle, Katzenberger u. A. bereichern das humoristische Curiositätenkabinet der Menschheit mit interessanten Exemplaren. Der Feldprediger z. B. ist der typische komische Repräsentant der Angst um das arme, stets von der Tücke des Schicksals bedrohte Dasein, und dies Zusammenschrumpfen der menschlichen Persönlichkeit vor allen kleinen Zufälligkeiten, die, so klein sie sind, doch die Vernichtung dieser Persönlichkeit zur Folge haben können, ist der wirksame komische Gegenschlag gegen den titanischen Trotz der himmelstürmenden Genialität. Was nun die Composition und den Styl der Jean Paul'schen Werke betrifft, so berühren wir damit allerdings die Achilleusferse des Dichters. Leider waren seine literargeschichtlichen Voraussetzungen theils Rabener und Hippel, theils Swift und Sterne, obgleich sich auch Streiflichter von Rousseau und Voltaire in seinen Schriften finden. An Rabener's breitgeschwätzige Satyre, welche oft vague Allgemeinheiten und triviale Verhältnisse angreift, lehnt sich Jean Paul in seinen ersten, rein satyrischen Schriften und in vielen Extrablättern der späteren an. Von Hippel überkam er den springenden, oft forcirten Witz, von Sterne die unerschöpfliche, von Thränen schimmernde Empfindsamkeit. Alle diese Elemente hat Jean Paul niemals zu rechter Einheit verweben können. Hierzu kam sein eigenes Excerptenwesen, seine maßlose Belesenheit, seine rubricirten Sammlungen aus allen Fächern des Wissens, die ihm stets die entlegensten Facta und Data zu den Combinationen seines Witzes gaben. Nur in den begeistertsten Schilderungen der Natur und Empfindung erhält sein Styl einen melodischen Fluß und Fall, eine an den Rhythmus anklingende Getragenheit. Meistens aber bewegt er sich in langathmigen, fast unlesbaren Perioden, die durch eine Fülle von Gedankenstrichen verbunden und getrennt sind. Ein Bild hängt sich an das andere, eine Einschachtelung erstickt die andere. Gerade wo Jean

Paul die Satyre im strengsten Sinne des Wortes handhabt, nimmt er die meisten Bilderblüthen aus seinen Herbarien und legt eine dürre Gedankenmosaik zusammen, der man das Herbeigesuchte und Schwerfällige anmerkt. Doch muß man zwischen seinen einzelnen Werken unterscheiden. „Die unsichtbare Loge," sein erster Anlauf auf dem Romangebiete, zeigt die Unarten des Jean Paul'schen Styls noch nicht in voller Ausbildung. Das war dem „Hesperus" vorbehalten, der ein Conglomerat aller Jean Paul'schen Zuchtlosigkeiten ist. Die Extrablätter sind meistens durch ihre Gezwungenheit ungenießbar; den Gang der Erzählung, der Empfindung, ja selbst der Perioden unterbricht fortwährend der Verfasser durch Ausrufungen und Bemerkungen, die uns plötzlich aus dem Zusammenhange des Romanes an seinen Schreibtisch versetzen, und die Begeisterung der „hohen Menschen," besonders ihr Traumleben, wirft oft wunderbare Blasen der Empfindung und des Styls. Reiner dagegen ist der Styl im „Titan" und in den „Flegeljahren," zwei Werke, welche den Glanzpunkt der Jean Paul'schen Production bezeichnen. In ihnen treten die seltenen Vorzüge des Jean Paul'schen Styls in das vollste Licht. Wir zählen dazu die Kraft seiner Adjectiva, auf welcher zum großen Theil die Kraft und der Zauber der poetischen Darstellung beruht. Nirgends sind seine Adjectiva trivial, matt, überflüssig; sie sind stets bezeichnend und kühn. In seinen Satyren breitet er oft den Bilderluxus ohne durchschlagende Gedankenkraft aus; im Ganzen aber drückt bei ihm das Bild den Gedanken aus und erhöht seine Schlag- und Tragkraft, wie bei Shakespeare. Seine Bilder, besonders die dichterisch-erhabenen, sind oft gewagt, aber selten schief. Jean Paul's scharfer Verstand ließ keine verfehlten Combinationen der Phantasie stehen. Freilich giebt es einen Grad kritischer Nüchternheit, welchem der innige Berührungspunkt zwischen Gedanken und Bild, den das Genie blitzartig trifft, durch Analyse und Nachconstruction nicht erreichbar wird, und der so den Mangel an phantasievoller Begabung zu einem Fehler des Dichters macht. Für diese Verstandesnaturen hat Jean Paul sowenig gedichtet, wie Shakespeare,

und auf ihre Kritik bilderreicher Dichter, denen sie die Bilder zerfasern, läßt sich der Goethe'sche Spruch anwenden:

Behalten die Theile in ihrer Hand,
Fehlt leider nur das geistige Band.

Jean Paul ist so reich an Bildern — ein Reichthum, der immer auf das echte Genie und auf seine Trägerin, die Phantasie, hinweist — daß es freilich den alten und neuen Schülern Nicolai's leicht fallen wird, manche Metapher als ungenügend, ungehörig und schief zu beseitigen. Doch wenn man auch im Allgemeinen eine größere Beschränkung des Bilderreichthums im Interesse des maßhaltenden Geschmacks bei Jean Paul wünschen möchte, so muß man doch den kritischen Gärtnerscheeren gegenüber seine üppig wuchernde Geisteskraft auch nach dieser Seite in Schutz nehmen, da wir ihr eine Bereicherung des deutschen Sprachschatzes mit vielen genialen Wendungen verdanken.

Die Composition der größeren Jean Paul'schen Dichtungen ist in ihren einfachen Grundzügen nur mit Mühe aus den überwuchernden Arabesken heraus zu erkennen. Sie ist dem Dichter nebensächlich, nur das Lattenwerk zu seinen Blüthen- und Schlingpflanzen, nur das Gerüst zu seinen Feuerwerken. Er bringt sich absichtlich selbst zu oft aus dem Context, um bei sich oder Anderen die Spannung auf den Fortgang der Handlung festhalten zu können. Zu den epischen Hemmungen kommen die humoristischen, das Vordrängen der Persönlichkeit des Autors, seine eigenen Excurse, die Excurse seiner Helden, die Beilagen, Extrablättchen, Mußtheile, Blumenstücke, die ganze selbstständige Witz- und Phantasiemosaik, die sich in den Plan und in die Kette der Begebenheiten einschiebt. Der Humor tritt als Selbstzweck auf und spielt frei mit den Ereignissen. Daher nehmen wir an der Verwickelung kein rechtes Interesse, ein Interesse, daß die englischen, mehr objectiven Humoristen, wie Dickens, festzuhalten wissen. Ebensowenig arbeitet der Dichter ein psychologisches oder sonstiges Problem und seine Lösung in die Handlung ein, wie es etwa Balzac und die neueren französischen Humoristen lieben. Die

Handlung in ihrem zufälligen, oft springenden Fortgang und in ihren monotonen Voraussetzungen soll nur eine biographische Illustration der humoristischen Helden sein. Bei dieser Willkürlichkeit der ganzen Composition mußte es dem Dichter immer am schwersten fallen, den Schluß zu finden, da dieser mit innerer Nothwendigkeit nur aus einer organischen Dichtung hervorgeht. So haben seine „unsichtbare Loge," seine „Flegeljahre" und sein „Komet" als Fragment gar keinen Schluß; bei „Siebenkäs" wird er durch eine gewaltsame und verletzende Katastrophe herbeigeführt; im „Hesperus" ist er nur eine Ausführung der einleitenden Capitel, und die ganze Geschichte verläuft überflüssig zwischen dem Anfange und dem Ende; im „Titan" ist noch der beste Abschluß, und wenn er dem titanischen Anlauf des Werkes nicht genügt, so ist dies ein gemeinsamer Fehler aller titanischen Productionen, z. B. auch des Goethe'schen Faust. Die Gruppirung der Charaktere ist bei Jean Paul etwas monoton, wie dies aus seiner typischen Art zu charakterisiren und aus den kleinen, monotonen Lebensverhältnissen, die er schildert, hervorgeht. Die Dorfidylle und der Hof, seine Schullehrer, Fürsten, Minister, Ministertöchter, seine frivolen Hofjunker und großmännischen Fürstenlenker, seine Empfindungsenthusiasten und satyrischen Doppelgänger wiederholen sich ebenso wie seine Parkscenen, Maskeraden, Scheinbegräbnisse, Kinder- und Namens-Verwechselungen, Verführungsscenen, Blindheiten und Schwindsuchten. Am originellsten sind noch „die Flegeljahre" entworfen, die überhaupt von den Jean Paul'schen Schriften am meisten auf den Fortgang der Handlung spannen und an glücklichen Erfindungen im Detail reich sind. Nur war der Schluß dieser Composition deshalb unmöglich, weil er nur nach Erfüllung der barocken Testamentsbedingungen Statt finden konnte, die dem Werke sowohl eine unberechenbare Ausdehnung gegeben, als auch der Ausführung unübersteigliche Schwierigkeiten in den Weg gestellt haben würden. Die Jean Paul'sche Art zu motiviren geht auf die feinsten Nüancen der Empfindung zurück; aber in der Regel motivirt er zu wenig oder zu viel, indem er bei dem Leser seine Empfindungsweise voraussetzt und seine Motive selten faßlich und interessant

zu machen weiß. Wie dürr, unfruchtbar, langweilig sind die Vorgeschichten des „Hesperus," die fürstlichen Reise- und Liebesabenteuer und die geheimnißvollen Manipulationen des Lords! Das eigentlich Nothwendige und Schlagende im Verfahren seiner Personen wird uns selten klar, wir haben immer das Gefühl, daß sie auch ganz anders hätten handeln können. Um die Handlungsweise eines Siebenkäs zu begreifen und zu entschuldigen, muß man sich ganz auf einen humoristisch-extravaganten Standpunkt versetzen. Das Testament in den Flegeljahren ist offenbar ein Proton Pseudos; es ist eine Absurdität, doch es muß als Thatsache und Grundlage des Romans hingenommen werden. In dem Roman selbst motivirt Jean Paul das Thatsächliche nur unvollkommen, wie z. B. Vult's Vorausreisen vor Walt zwar recht überraschende und guterfundene Scenen herbeiführt, aber in seinen äußerlichen Bedingungen gar nicht erklärt wird und gläubig hingenommen werden muß. Am meisten ineinandergreifend ist die Motivirung im Titan, die weder barocke Voraussetzungen macht, noch an zu subtilen Fäden der Empfindung flattert, sondern die innere, oft dämonische Consequenz der Charaktere in's rechte Licht stellt.

Jean Paul's größere humoristisch-epische Werke, in denen seine Bedeutung am meisten hervortritt, sind: die unsichtbare Loge (2 Bde. 1792), der Hesperus (4 Bde. 1794), Blumen-, Frucht- und Dornenstücke (4 Bde. 1795), Titan (4 Bde. 1792—1802), die Flegeljahre (4 Bde. 1801) und der Spätling: der Komet (3 Bde. 1820). Mit der „unsichtbaren Loge" überraschte Jean Paul das Publikum, das ihm vorher nur eine satyrische Ader, keineswegs einen so tiefen Quell der Empfindung zugetraut hatte. Der fragmentarische Roman schildert uns eine Jugendgeschichte mit geheimnißvollem und wunderbarem Hintergrunde. Die Erziehung des Knaben unter der Erde, die sich ihm nachher wie ein Jenseits, wie ein Himmel aufthut, giebt eine Ouvertüre, deren glanz- und wirkungsvollster Theil eben diese begeisterte Schilderung der Natur ist, wie sie mit ihrer Magie zum ersten Male den Augen des Troglodyten erscheint. Doch ist uns die Unschuld des über der

Erde erzogenen Gottwald lieber, als Gustav's Unschuld, die wie eine Treibhauspflanze erscheinen muß. Auch fehlt der Handlungsweise Gustav's, an den Gottwald fortwährend erinnert, die Naivetät, die bei jenem so rührend ist. Der Genius ist bereits die Skizze des Emanuel und Spener, wie Dr. Fenk die Skizze der künftigen genialen Humoristen. Ueberhaupt scheinen Jean Paul's drei Hauptromane nur ein Roman zu sein, nur verschiedene Bearbeitungen eines Stoffes, von denen die letzte, als die beste in Ausführung und Vertiefung der Charaktere und der Composition, die übrigen in Schatten stellte. Die unsichtbare Loge, der Geheimbund, der im Hintergrunde dieses Romans steht, und aus welchem Ottomar als „ein Ritter vom Geist“ mit Zügen hervortritt, die seine geniale Bedeutung ankündigen, sollte offenbar das Illuminaten- und Freimaurerwesen des vorigen Jahrhunderts darstellen, obgleich der Zusammenhang, in welchem Gustav's Schicksal mit diesem Bunde steht, aus den fertigen Sectoren des Romans nicht entnommen werden kann. Ueberhaupt schien sich der Dichter selbst aus seinen Verwickelungen nicht recht herausfinden zu können, weshalb er den ganzen Roman beiseite warf und im Hesperus wieder von vorne anfing.

Der „Hesperus“ ist ohne Frage das barockste Werk der neueren deutschen Literatur. Welche Fülle von Geist und Empfindung in ungenießbarster Form, welche durchbrochene Arbeit und mosaikartige Composition; welche Dürftigkeit der Handlung, wenn man sie rein aus allen Hüllen herausschält! Wie oft geht ihr der Athem aus, wie oft muß sie einen gewaltsamen Stoß von außen bekommen, um sich fortzubewegen! Das Wort, das Victor dem Lord gegeben, ist die Quelle der wenigen Verwickelungen, die der Roman enthält. Natürlich löst sich mit der Rückkehr des alten Horion Alles von selbst! Hesperus sollte ein Liebes-Evangelium sein und den ganzen Umfang und alle Abschattirungen menschlicher Liebe darstellen. Er war daher nicht blos ein empfindsamer Roman, sondern ein Roman, der die Empfindung selbst, das Wesen der Jean Paul'schen Poesie, verherrlichte. Aber die Empfindungen, deren Bedeutung erst aus dem Conflict hervorgegangen wäre, laufen meistens parallel, und nur die

Freundschaft, Geschwister- und Geschlechtsliebe bringen es in Victor und Flamin zu einer Collision. Flamin's Liebe zu Clotilden bleibt als eine Art sentimentaler Blutschande immer störend. Die verschiedenen Species der Freundschaft illustriren Victor und Flamin, Flamin und Mathieu, der Fürst und der Lord, der Fürst und Victor, Emanuel und Victor und Clotilde. Das ist allerdings ein reiches, prismatisches Farbenspiel! Auch die Eltern- und Kindesliebe zeigt sich in mannichfachster Beleuchtung, und auf den Höhen der reinen Menschenliebe bewegt sich der erhabene Inder Emanuel und Victor selbst, der jeden Menschen, das Aschenbrödel Appollonia, so wie den nachtrabenden Troß armer Soldatenkinder glücklich zu machen sucht. Wenn Werther die concentrirte Empfindung darstellt, so stellt Hesperus die expandirte Empfindung dar, welche Natur und Menschheit und alle Lebensverhältnisse umfaßt, und er bleibt für seine Gattung ebenso typisch, wie Werther für die seinige. Jean Paul's Empfindung war hingebend und universell, wie die Goethe's exclusiv und selbstgenugsam. Der Held des Hesperus, Victor, ist nun der Repräsentant aller Empfindungen, die der Roman enthält; er ist mit einer unendlichen Empfänglichkeit, mit einem solchen Reichthum an Eigenschaften des Geistes und Herzens ausgestattet, daß der persönliche Kern des Charakters fast bei dieser Ueberladung verloren geht. Dabei fehlt es ihm trotz aller Begeisterung für Sittlichkeit an sittlicher Energie, und seine von allen Zephyrn der Empfindung umspielte Blumenseele schaukelt sich nur in Verhältnissen, die er sich nicht geschaffen. Das Horn des Nachtwächters ruft ihn von der einzigen Sünde zurück, die er begehen will, und die wenigstens sein einziges actives Auftreten gewesen wäre. Diese Sittlichkeit, die von zufälligen Eindrücken auf das empfindsame Gemüth abhängt, ist doch nur Schwäche. Victor's Freund, Flamin, dagegen ist einer der am besten gezeichneten Charaktere Jean Paul's, der von dem Charakter des Dichters selbst Nichts überkommen hat, als ein fast pedantisches Rechtlichkeitsgefühl und einen rasch auflodernden Zorn. Ebenso ist Mathieu mit seinen Talenten der Silhouettenschneiderei und Stimmennachahmung und mit seinem lüderlichen Rouéthum ein objectiv

gehaltener Charakter, der schon deshalb interessirt, weil er einen bestimmten Zweck verfolgt, während die übrigen Charaktere in einer erhabenen Zwecklosigkeit dahinleben und nur den deus ex machina erwarten, der ihre Angelegenheiten fördert und abschließt. Den Zweck Mathieu's sich indeß klar zu machen, das erfordert ein sehr eingehendes Studium des Romans, weil Jean Paul den eigentlichen Nerv der Handlung stets nur errathen läßt. Dies kommt eben daher, weil er selbst an ihrem Gefüge kein Interesse nahm. Hesperus bedarf mehr eines Commentars, als irgend ein Goethe'sches Werk, und es war ebensowenig eine überflüssige, als eine leichte Arbeit Spazier's, den Roman in seinen Voraussetzungen und seinem Gang in einfacher Weise klar zu machen, was vielleicht den meisten Lesern des Werkes nicht gelungen sein möchte. Hiernach fällt der ganze Schwerpunkt der Handlung in die unglücklich stylisirte Vorgeschichte und den tragikomischen Schluß. Dennoch hat dieser Roman Jean Paul's Ruhm begründet und das Publikum elektrisirt, weil die Vortrefflichkeit des Einzelnen über die Haltlosigkeit des Ganzen täuschte, und der Schwung und Adel der Empfindung über alle Schwächen hinwegtrugen. Die idyllischen Gemälde des Werks, besonders die ersten Scenen, die in der Caplanei spielen, sind vortrefflich; ebenso einzelne Genrebilder des Hoflebens. Victor's Spaziergang enthält die schwunghaftesten Hymnen des Naturcultus, welche die deutsche Literatur kennt, und stellt alle metrischen Naturdichter durch Kühnheit der Schilderung und Weihe und Tiefe der Empfindung in Schatten. Die Poesie der Sehnsucht hat im „Hesperus" ihren vollen Ausdruck gefunden. Die unbestimmte Sehnsucht des jugendlichen Herzens, die Sehnsucht der Liebe und Freundschaft, die krankhafte einer die Schranken der Erde überfliegenden Erhabenheit sprechen sich mit vielen Nüancen, mit einem Reichthum, mit einer Virtuosität der Empfindung aus, die man einem so dürftigen und unbestimmten Gefühle kaum zugetraut hätte. Nirgends dabei ein vagues Empfindeln und Düfteln! Ein geistiger Gehalt, der oft eine grandiose Lebensanschauung und die Höhen des Shakespeare'schen Welthumors erreicht, ein unerschöpfliches Füllhorn von Bildern und Gedanken,

ein hoher, sittlicher Ernst! Die Begeisterung für die Ideen der französischen Revolution, welchen Jean Paul von allen deutschen Autoren am längsten treu geblieben, der humane Kern des Hesperus trugen dazu bei, die Verehrung des Dichters in einer Weise zu steigern, welche selbst den beiden Weimarischen Dichterfürsten gefährlich scheinen mußte.

In der „unsichtbaren Loge" hatte Jean Paul eine Erziehungs- und Bildungsgeschichte schreiben wollen, die an den „Wilhelm Meister" Goethe's erinnerte. Im „Hesperus" fiel dies Element der innern Entwickelung fort; der Held Victor war von Anfang an fertig, ein hieb- und stichfester Humorist, doch Jean Paul konnte es nicht aufgeben, die faustischen und titanischen Anläufe der Zeit auch in seiner Weise im Roman zu verarbeiten, und auf diesen Roman weisen seine früheren wie Studien und außerdem eine Reihe anderer vorbereitender Werke hin. Faust und Wilhelm Meister schienen zwar nach zwei Seiten hin diese Pädagogik der Selbst- und Lebensbildung zu erschöpfen, aber der maßlose Egoismus dieser großen und schönen Seelen ließ doch noch eine Bildungsschule zu, in welcher ein wärmerer Herzschlag pulsirte und der humanen Empfindung ein größeres Recht eingeräumt wurde. „Titan" war die Faustiade Jean Paul's, der Condensator seiner früheren Romane. Gustav und Victor feierten ihre Auferstehung als Albano, der indeß das von Victor überschrittene Maß in sich wiederherstellte, dagegen von ihm die Thatlosigkeit mit überkam. Daß unsere „Fauste" eigentlich Nichts thun, nicht handelnd eingreifen, haben wir schon bei Goethe gesehn. Das war ein Grundfehler der Zeit und der Nation, für welchen der Einzelne freigesprochen werden muß. „Faust" mit der Hamletsmaske ist das Resultat unserer sich selbst aufzehrenden Gedankenbewegung. Man hat es dem „Titan" zum Vorwurf gemacht, daß Albano am Schlusse des Romans Nichts wird, als ein deutscher Reichsfürst; aber der nur innerlich verlaufende Proceß der Bildung kann doch zu keinen großen äußerlichen Resultaten führen. Wilhelm Meister wird gar ein Chirurg, und ein deutscher Reichsfürst hat doch größeren Spielraum zur Verwirklichung seiner Ideale, als ein Wundarzt. Auch dem Titan hat man die

beschränkten Verhältnisse, in denen sich die Handlung abspielt, zum Vorwurf gemacht, aber Wilhelm Meister's Lehrjahre bewegen sich ebenfalls in einer Sphäre, die nur sehr engherzigen Ansprüchen wichtig erscheinen kann. Von Jean Paul wird nur die Miniaturpolitik berührt, aber die Miniaturpolitik spiegelt die große. Die diplomatischen Intriguen bleiben sich gleich, ob sie in Duodez oder Folio erscheinen. Albano hat andere, tiefere Lehrer, als Wilhelm Meister, er macht eine reichere Entwickelung durch, und nicht auf Unkosten seines Charakters, nicht mit souverainer Verachtung der Menschenwürde in Andern. Jean Paul's Helden haben Gewissen; Goethe's Helden sind gewissenlos. Der „Titan" vereinigt „Faust" und „Meister"; denn er zeigt sowohl den Untergang menschlicher Selbstüberhebung, wie das glücklich erlangte Resultat harmonischer Bildung. Eine Reihe von Titaniden stürzt in's Verderben, weil sie nach vielen Seiten hin das schöne und rechte Maß des Lebens verloren; aber ein edles, gesundes, sittliches Streben führt zu harmonischem Ziel. Das ist die tiefste, erschöpfendste und edelste Fassung des Problems; und Titan reiht sich den größten Dichtungen der deutschen Literatur würdig an. Auch die Composition ist mehr ineinandergreifend, als die des „Faust" und „Meister," und daß dies nicht auf den ersten Blick klar wird, liegt an der oft grillenhaften Art der Ausführung, obgleich Jean Paul auch in der Ausführung des Titan den relativ höchsten Grad der Vollkommenheit und Objectivität erreicht.

„Faust" ist der ideale Titan, der Einzelne als Repräsentant der Menschheit, der sich überhebende Gedanke, der im Weltlauf scheitert. Jean Paul ist concreter; sehen wir uns seine Titanidengruppe näher an! Da tritt uns zuerst der Humorist Schoppe entgegen, eine neue Metamorphose des typischen Leibgeber; aber der Humorist ist hier ein tragischer Held, der sich nicht unnütz vordrängt, sondern dem Grundgedanken dient. Der Humor ist die unendliche Freiheit des Subjects; er spielt mit der Welt und ihren Erscheinungen; er spiegelt Alles im Brenn- und Hohlspiegel des Ich. Doch wenn diese humoristische Persönlichkeit selbst im Proceß des Humors aufgeht, wenn sie, haltlos

und losgebunden von den sittlichen Mächten, Nichts wird, als dies thatlose, geistige Spiel, da wird sie zur Maßlosigkeit, die den festen Boden und sich selbst verliert. Das ist die Bedeutung von Schoppe's Wahnsinn, zu welchem das Fichte'sche Ich die zufällige Veranlassung giebt. Noch dämonischer, als dieser Act der Selbstüberhebung, der das Ich in seinen eigenen Abgrund versenkt, ist das Titanenthum Roquairol's, welcher das Spiel mit der Welt und dem Leben, das der Humor nur auf geistigem Boden vollzieht, praktisch ausführt. Roquairol repräsentirt die künstlerische Vernichtung des Lebens durch den Schein, indem er das Leben wie ein Theater betrachtet und sein eigenes wie ein Schaustück abspielt. Dies Raffinement der Bildung, diese kecke Verwechselung des Aesthetischen und Sittlichen, diese innere Zerrissenheit und Unbefriedigung, diese Uebergriffe und Ueberreizung sind tief und wahr mit Shakespeare'schem Humor erfaßt und berühren dabei einen der empfindlichsten Punkte des modernen Lebens. Was in der Poesie schon durchgefühlt ist, erscheint im Leben matt, und um es da wirksamer zu machen, wird es wieder unter den poetischen Reflex gestellt. Roquairol, der sein Leben dramatisch nachspielt und es sich später auf der Bühne in phantastischer Beleuchtung wirklich nimmt, zeigt diese extreme Vermischung des schönen Scheins und des realen Lebens, an der viele geniale Halbheiten untergehn, und die erst das Genie versöhnt und beherrscht. Die moderne Blasirtheit ist hier in ihrem tiefsten Grunde aufgedeckt. Charaktere wie Schoppe und Roquairol zu zeichnen — dazu fehlte es sowohl Goethe wie Schiller an der innersten Vertiefung in das moderne Leben. Goethe's Charaktere bewegen sich aber, wie Tasso, an dieser Grenze, Goethe's ganzes Leben spielte daran hin, aber den Abgrund erkannte er nicht, weil es für seine Harmonie keine sittlichen Dissonanzen gab. Die dritte Titanide ist Linda, Jean Paul's gelungenster Frauencharakter aus der italienischen Schule, die mit glühender Sinnlichkeit, feurigem Naturell, freigeistiger Richtung und kühnwagender Leidenschaft die Grenzen der echten Weiblichkeit überschreitet. Diese Linda würde in zahlreichen jung-deutschen Heldinnen ihre Kinder und selbst noch in der Ghismonda von Redwitz ihre Caricatur erkennen.

Doch wie edel, schön, geistvoll ist diese Südländerin Jean Paul's, so daß die Zertrümmerung dieser bedeutsamen Gestalt durch Roquairol's freches Spiel den Unwillen eines Jacobi erregte und von den Romantikern nicht in ihrer poetischen Gerechtigkeit begriffen werden konnte, weil diese Linda gegen die Heldinnen jener Romantiker noch ein Ideal der edelsten Weiblichkeit war. Linda geht an ihrem Freiheitssinn unter, welcher sich so lange als möglich gegen das sittliche Band der Ehe sträubt. So fällt sie als ein Opfer der frechspielenden Leidenschaftlichkeit Roquairol's, während sie sonst als Albano's Weib ein höchstes Lebensziel erreicht hätte. Das ist die Nemesis, welche die Jean Paul'schen Titaniden erreicht! Derselbe Schlag vernichtet alle Plane des eisernen Gaspard, dessen Selbstüberhebung in der Nichts respectirenden Willens-Energie besteht, welche die Menschen wie Marionetten an ihren Fäden tanzen läßt und Nichts kennt, als eigene Zwecke und ihre Verwirklichung. So rächt sich die sittliche Beschränkung und das ewige Maß an ihren Verächtern — ein Gedanke, den in dieser Tiefe kein anderer deutscher Dichter durchgeführt, und der sich hier im prismatischen Farbenspiele von Charakteren bricht, deren übergreifende Kühnheit nichts Mythisches und Mystisches hat, sondern aus dem modernen Geiste und Leben herausgegriffen ist. Das Leben ist zu ernst zum Spiel und zu willkürlicher Verkehrung, und jede Persönlichkeit hat ihr eigenes, unveräußerliches Recht! Diese Blüthe der humanen Gesinnung wird von jenen Titanen verachtet, nur von Albano anerkannt, der darum auch zu erfreulichem Lebensziele gelangt, nachdem er um sich jene titanischen Elemente wie Schlacken herniederbrennen sah. Seine Liebe zur kranken Liane ist von Vielen angegriffen worden, weil sie darin eine Verherrlichung der hysterischen Sentimentalität erblickten. Dennoch ist sie nur ein Bildungselement Albano's, eine Verirrung, die der Dichter so schön durch die Liebe zur ähnlichen „Idoine" corrigirt, welche alle Vorzüge Lianens außer jenem krankhaften und schattenhaften Wesen besitzt. Liane ist auf der einen Seite der Gegensatz zu ihrem Bruder Roquairol, beide Treibhauspflanzen vornehmer und falscher Erziehung, doch jene mit vernichtetem Körper, dieser mit vernichtetem Geiste; auf der anderen

Seite der Gegensatz zu Linda, die verklärte Geistigkeit, das seraphische, der Erde entrückte Wesen, mit stiller Resignation auf das Glück, während Linda in Ueberfülle der Kraft ihre Ansprüche an das Leben übertreibt! Der „Titan" ist oft besprochen, selten verstanden worden. Die Intentionen Jean Paul's zu commentiren, haben unsere Kritiker und Literarhistoriker nicht der Mühe werth gehalten, während man oft die verlorensten Anspielungen Goethe's weitläufig erläutert hat. Und doch giebt es wenige deutsche Werke, welche an Großartigkeit der Intentionen, Kühnheit der Umrisse, meisterhafter Gruppirung der Charaktere und künstlerischer Ausführung des Grundgedankens den Vergleich mit diesem „Titan" aushalten! Die Schuld dieser Vernachlässigung trägt offenbar die barocke Willkür des Jean Paul'schen Styl's, welche auf eine gleiche Willkür und Launenhaftigkeit der Composition schließen läßt! Der Styl im „Titan" hat zwar hin und wieder Maßloses, Excentrisches, Durchbrochenes, aber auch viel Schärfe, Kraft und Schwung, viel hinreißende Originalität und echte dichterische Weihe. Die Schilderungen Italiens, die enthusiastische Verklärung des Südens, aus dem die Gestalt der Linda als seine fleischgewordene Verkörperung heraustritt, athmen ebenso großen Zauber, wie die idyllische Lieblichkeit der Jugendbilder Albano's, die nur für das harmonische Verhältniß der ganzen Composition eine zu große Ausdehnung gewinnen und sich zu selbstständig in den Vordergrund schieben. Nur die originelle Energie des Jean Paul'schen Styls vermochte die Aufgaben zu bewältigen, die er sich in Schoppe und Roquairol gestellt, und an denen jedes matte, blos formgewandte Talent gescheitert wäre. Die Schilderung der Nebenfiguren ist drastisch; fast jede Hauptperson hat ihren karikirenden Schatten neben sich. Die Fülle von Gedanken, Empfindung und Witz im „Titan" würde zur Ausstattung einer großen Zahl von Tendenzpoeten hinreichen, die noch immer damit Figur machen könnten.

Neben „Titan," der idealsten Schöpfung Jean Paul's, welche die verklärenden Farben eines Correggio und die üppigen eines Tizian vereinigt, gehen seine Gemälde aus der niederländischen Schule her, seine idyllischen Schöpfungen, deren Vorzüglichkeit wir schon gerühmt.

Das geistige Proletariat schildert sein „Siebenkäs" (4 Bde. 1796), sein „Fixlein" (1795) und sein „Leben Fibels" (1811). „Fixlein" ist das mundgerechteste dieser Werke, zugleich ein Stylexercitium Jean Paul's zwischen „Hesperus" und „Titan," um seine Extravaganzen abzuschleifen. Doch enthalten gerade die Mußtheile des „Fixlein" viel ätherische und bodenlose Sentimentalität und astronomische Phantasmen. Siebenkäs ist bedeutender. Die Schilderung der Ehe des Armenadvocaten, der Zwistigkeiten mit seiner Lenette, dieses ganzen kleinbürgerlichen Hausstandes mit dem Schulrath Stiefel und dem Rosa Meyern gehört zu den Mustern dieser Gattung. Das Kuhschnappel'sche Vogelschießen ist ein Meisterwerk niederländischer Malerei, wie überhaupt eine Fülle kleiner und feiner, dabei psychologisch tiefer Züge, die über das Ganze zerstreut ist, und das Weben der Empfindung das Genrebild stets über sich selbst hinaus hebt. Dennoch ist die Auflösung und Zerstörung desselben, die durch Leibgeber hereinbrechende Katastrophe, zu gewaltsam und romantisch und zerstört die Idylle, ohne etwas Besseres an ihre Stelle zu setzen. „Fiebel" ist objectiv, aber mit etwas blassen Farben gezeichnet. Dagegen bezeichnen „die Flegeljahre" (4 Bde. 1803) ebenso den Höhepunkt dieser Gattung, wie „Titan" den der idealen. Ihr Styl ist rein, ihre Composition spannend, ihre Verwickelungen reizend und ihre Charakteristik durchaus objectiv. Der Humorist Vult unterscheidet sich durch sein weltbürgerliches Virtuosenthum, durch den Schimmer verdeckter Frivolität und durch sein Eingreifen in die Handlung vortheilhaft vor den andern passiven, sich selbst überreizenden und aufzehrenden Humoristen Jean Paul's; Walt ist sein naivster und harmlosester Charakter, und die Nebenfiguren, wie Flitte, haben eine französische Verve, welche sonst bei Jean Paul ein fremdartiges Element ist.

Die eigentlich satyrischen Schriften unseres Dichters, sowie die derbkomischen Genrebilder erreichen nicht die Bedeutung seiner idealen und idyllischen Romane. Bekanntlich debütirte er mit den „Grönländischen Processen" (2 Bde. 1783—85), der „Auswahl aus des Teufels Papieren" (1788), mit der Anlehnung an

englische und deutsche Muster, in einer systematischen und abgetragenen Form der Satyre und in einem Wust musivischer Bildersprache. Einen höheren Rang als diese ersten satyrischen Studien nimmt diejenige Reihe von Werken ein, die wir als Vorstudien zum Titan betrachten können (1796—1799): Palingenesien (1796), der Jubelsenior (1797), Briefe und bevorstehender Lebenslauf, in denen er Idyllisches, Sentimentales und Satyrisches in fragmentarischer Form behandelte. Im „Campanerthal" (1798), wie später in der „Selina," suchte er die Unsterblichkeit der Seele durch blendende Paradoxieen der Empfindung zu beweisen, eigentlich im Geiste der Kantischen Schule, als ein Postulat der praktischen Vernunft! „Katzenberger's Badereise" (2 Bde. 1809) gehört dem grobkomischen und cynischen Genre an. Sein letztes größeres Werk: „der Komet" sollte eine deutsche Don Quixotiade werden und in umfassender Weise die Thorheiten der Zeit geißeln. Es gehört eigentlich zu einer ganz neuen Gattung, dem satyrischen Roman, in welchem Jean Paul den satyrischen Episoden der früheren Werke zu einer selbstständigen Kunstform verhelfen wollte. Die fixe Idee des Helden, daß er ein Fürst sei und durch Geldverschwendung alle Welt beglücken müsse, hat jenen humanen Hintergrund, der auch dem Don Quixote nicht fehlt und erst der Narrheit unsere menschliche Theilnahme zuzuwenden vermag. Der vollendete Theil des Romans enthält eigentlich nur die Vorgeschichte, die Diamantenerfindung, die Genesis der fixen Idee und den Anfang der aus ihr hervorgehenden Weltfahrten. Der Charakter des Worble ist dramatischer, als es Jean Paul's frühere Humoristen sind; er hat einen praktischen und weltmännischen Anflug; er erkennt und satyrisirt nicht nur die Thorheit, sondern er benützt sie auch; seine Heiterkeit ist echt epikuräisch, die Hingabe an den Genuß des Daseins.

So sehr die Natur Jean Paul's der Goethe'schen darin verwandt war, daß Beide mehr das Naturleben und die individuelle Selbstbildung schilderten, als die thatkräftige Bewährung des Einzelnen in den geschichtlichen Collisionen, so konnte doch Jean Paul's feurige Phantasie und warme Empfindung für allgemeine Interessen nicht müßig

bleiben, als der französische Cäsar die bewaffnete Revolution nach Deutschland führte und später durch siegreiche Volkserhebung gestürzt wurde. Einen Theil seiner Begeisterung für die Revolution hatte er auf Napoleon übertragen, dessen Größe ja Goethe gänzlich blendete. So geht durch die „Friedenspredigt an Deutschland" (1808) und die „Dämmerungen" (1809) ein kosmopolitischer Zug der Bewunderung für gallische Thatkraft und Größe Hand in Hand mit patriotischer Wärme und satyrischer Geißelung der Schwächen des zersplitterten Vaterlandes. „Mars und Phöbus Thronwechsel" (1814) und die „politischen Fastenpredigten" (1817), Sammlungen zerstreuter politischer Aufsätze, athmen einen von jeder Rücksicht nach außen entbundenen Schwung, der auch zu den eigenen Fürsten mit dem prophetischen Wunsch hintritt, „sich den Licht- und Feuergeistern des Vaterlandes anzuschließen." Denn die Fürsten könnten sich nie entschuldigen, „wenn sie im Besitze solcher Hände, Herzen und Köpfe den ewigen Ruhm versäumen, ein schöneres Deutschland zu pflanzen, als das halbverwelkte, halbgemähte gewesen!" „Im Volke muß öffentlicher Sinn, großer Gemeinsinn erst gebildet werden, und zwar dadurch, daß man ihn befriedigt." Alle diese Schriften gehören in das Gebiet politischer Lyrik; allerdings in Streckversen. Ihre Haltung ist würdig durch die Achtung vor dem Gegner und frei von jeder teutonischen Urwüchsigkeit. Man vergleiche sie mit Goethe's patriotischem Nachwuchs, dem Spätling Epimenides, und man wird einsehen, daß Jean Paul mehr als Goethe ein Herz hatte für seine Nation und für jeden politischen Aufschwung.

Neben diesen publicistischen Streifzügen Jean Paul's erwähnen wir noch seine wissenschaftlichen, die „Levana" (1807) und seine „Vorschule der Aesthetik," (3 Bde. 1804). Das erste Werk ist reich an geistvollen pädagogischen Aphorismen, die eigentlich durch Jean Paul's sämmtliche Werke zerstreut sind, da bei ihm wie bei Goethe die Pädagogik des Geistes und der Seele in den Vordergrund tritt, und Jean Paul mit Vorliebe die Jahre der Kindheit und Jugend schildert; das zweite Werk enthält die kritische Folie, die der

Dichter sich selbst geben mußte, da die Aesthetik der damaligen Zeit „den Humor" stiefmütterlich und ohne Verständniß behandelte. In der That bilden seine höchst geistvollen und schlagenden Reflexionen über das Komische die Grundlage, auf der später Ruge und Vischer weiterbauen konnten. Die Vorschule enthält außerdem eine Fülle feiner und sinniger Randglossen zu Shakespeare und zu unseren Classikern, und wenn sie auch kein ästhetisches System begründet hat, so hat sie sich gerade im Einzelnen einen desto freieren Umblick gewahrt und dem Formalismus gegenüber sowohl den geistigen Gehalt geltend gemacht, als auch die Kunstlehre um neue und berechtigte Gattungen bereichert.

So tritt das Gesammtbild Jean Paul's vor uns hin; er ist eine der vielseitigsten, reichsten und bedeutendsten Persönlichkeiten unserer Literatur! Er hatte das Zeug dazu, das Goethe und Schiller fehlte, ein deutscher Shakespeare zu werden, ein Dichter, dem er an Originalität der Weltanschauung, an tiefen Griffen und Blicken in das Leben, an universellem Humor, glühender Phantasie und unbegrenztem Reichthum an Bildern und Witz ebenso verwandt, wie durch die eine große Kluft entfremdet ist, daß er für diesen Reichthum keine volksthümliche und tragende Kunstform und für das große geschichtliche Leben wohl in seiner Begeisterung, doch nicht in seinen Schöpfungen Raum fand. Die enge und pedantische Schule des Lebens und der Bildung, die er durchgemacht, hatte ihn in eine einseitige Richtung geworfen, von der sich bei ihm die Form der Darstellung nie erholen konnte. Aber auch so hat das, was er schuf, für unsere Literatur eine weittragende Bedeutung! Er hat alle Kreise des modernen Lebens, die innersten Verwickelungen des Geistes und Herzens der Dichtung erobert! Goethe blieb aristokratisch und exclusiv, wo Jean Paul demokratisch wurde. Er ist daher der Vater der modernen Poesie, der Vater der subtilsten Tendenzromane, wie der neubackenen Dorfgeschichten. Er wies die Poesie auf das Volksleben zurück, wo sie festen Ankergrund fand. Sein Humor war die bedeutsame Rebellion gegen die strengclassische Form, die stereotyp zu werden drohte in den Händen der Mittelmäßigkeit. Diese Rebellion war in

ihren Extravaganzen einseitig; aber indem sie gegenüber der dünnen Golddrahtproduktion der classischen Nachtreter die Fülle unerschöpfter Geistesschachten wahrte, wies sie die Zukunft auf eine Versöhnung des rechten Inhalts mit der rechten Form hin. Die romantische Schule indessen, welche die Opposition gegen das antike Ideal mit Jean Paul theilte und sich seine barocken Phantasiesprünge und Formlosigkeiten aneignete, gerieth auf einen vollkommenen Abweg, den wir später verfolgen werden, indem sie Jean Paul's sittliches Ideal verachtete. Darauf aber beruht die große Bedeutung dieses Dichters, daß er die Humanität, den heiligen Graal unserer classischen Tafelrunde, das Centrum der Herder'schen Wahrheit, der Goethe'schen Schönheit, der Schiller'schen Freiheit, in die unendlichen Tiefen des deutschen Gemüthes hineinarbeitete und ihr in den beschränktesten Kreisen des deutschen Volkslebens eine herzerfreuende Wirklichkeit gab.

Sechster Abschnitt.

Auflösung des classischen Ideals: Hölderlin; die Lyriker der Befreiungskriege.

Als Schiller's und Goethe's Wirken in den letzten Jahren des vorigen und den ersten des neuen Jahrhunderts den Höhepunkt erreicht hatte, trat bereits in scheinbarem Anschlusse an Beide eine Schule auf, welche in ihren Tendenzen zuerst eine Verkümmerung des classischen Ideals darstellte, später in versteckte und offene Opposition gegen dasselbe überging. Doch ehe wir die Bedeutung der Schlegel-Tieck'schen Richtung in's Auge fassen, die selbst Goethe's alternden Genius in ihre Zauberkreise zog, nachdem sie aus seinen jugendlichen Dichterblüthen zum Theil ihr verhängnißvolles ästhetisches Gift gesogen, müssen wir einige literarhistorische Gestalten betrachten, die sich unmittelbar an unsere classischen Dichter anlehnen, zugleich aber nach

verschiedenen Richtungen hin die Auflösung ihres Ideals repräsentiren. In Hölderlin ging nach dithyrambischem Aufschwung die Sehnsucht nach den Tiefen des antiken Lebens in Wahnsinn über; Theodor Körner und die Lyriker der Befreiungskriege wandten die von den Classikern überlieferte Form auf die unmittelbare Gegenwart an; die Schicksalstragöden aber verwandelten das antike Fatum in ein romantisches Gespenst, indem sie dabei an die Schiller'sche dramatisch-theatralische Form anknüpften. Mit epischen Nachdichtungen traten Ladislaus Pyrker und Ernst Schulze auf, in denen Klopstock und Wieland eine späte Nachblüthe erhielten.

Friedrich Hölderlin's (1770—1843) romantische Natur wurde durch eine vorzugsweise classische Bildung zu jener unlösbaren Dissonanz getrieben, an der er unterging. In Hölderlin lag tiefe Unbefriedigung und Mißstimmung gegen die Verhältnisse des Lebens, in denen er sich bewegte, und mit denen er einen harten Kampf zu bestehen hatte. Durch seine bürgerliche Stellung gehörte er dem geistigen Proletariat an, dem Stande der Hauslehrer, und wurde als solcher in der Welt umhergeschleudert. So kam er nach der Schweiz und nach Bordeaux, immer in gedrückten, untergeordneten Verhältnissen, die seinen Aufschwung lähmten. Seine Dichtungen fanden trotz der Protection Schiller's nur mäßige Anerkennung, und seine unglückliche Liebe zur Frankfurter Diotima, der Mutter seiner Zöglinge, trug dazu bei, ihm Herz und Geist zu verwirren. Unzweifelhaft ist es, daß auch physische Bedingungen den Ausbruch des Wahnsinns bei ihm beförderten, den auf rein geistige und psychische Bedingungen zurückzuführen, wie auch neuerdings bei Lenau, ein einseitiges und wenig erschöpfendes Bestreben ist. 1802 kehrte Hölderlin mit halb ausgebrochenem Irrsinn aus Frankreich zurück, schleppte sich noch einige Jahre zwischen dem geistigen Tag und der geistigen Nacht, bis ihn die letztere 1806 gänzlich umhüllte. Sein siebenunddreißigjähriges Leben bei der wackeren Tischlerfamilie in Tübingen ist eine Wahnsinnsidylle mit vielen rührenden Zügen. Natur und Kunst warfen flüchtigen Lichtblick in seine Dämmerungen,

und wenn der geistig gebrochene Greis die Flöte spielte, so schien es, als ob seine Seele über dem Grabe des Geistes weinte! Hölderlin's Werke sind neuerdings von Gustav Schwab gesammelt herausgegeben (2 Bände 1846); auch hat der Dichter in Alexander Jung einen begeisterten Biographen und Apostel gefunden.

Hölderlin's Wahnsinn ist in Wahrheit ein classischer Wahnsinn zu nennen; denn der Irrsinnige besang noch Chiron und Ganymed. Seine ganze Poesie steht auf dem Standpunkte, den Schiller's „Götter Griechenlands" und Goethe's „Braut von Korinth" versinnlichen, ein Standpunkt, der bei ihm ein fixer wurde und wohl Variationen, aber keine wesentliche Umwandlung zuließ. Die Sehnsucht nach dem schönen, hellenischen Leben, das gerade diese Sehnsucht nach fernen oder versunkenen Gestalten des Geistes nicht kannte, sondern in harmonischer Befriedigung aufging, schuf in ihm den unlösbaren Widerspruch, und weil es ihm so hoher Ernst war mit seinem Streben, weil seine ganze Existenz so davon erfüllt war, daß er in seiner Frankfurter Diotima nur „die Athenerin," nur eine Repräsentantin des schönen Griechenlands sah, so wurde auch seine geistige Zerrüttung so vollständig, daß bei ihm Leben und Dichtung in derselben schreienden Dissonanz zusammentönen, und er nicht blos zum Tragöden, sondern auch zum tragischen Helden des geistigen Trauerspiels ward. Hölderlin's dichterische Art und Weise erinnert an Klopstock und Schiller, doch der Inhalt seiner Gedichte hat viel Orphisches, Spinozistisches, Goethe'sches. So feiert er mit Begeisterung „die Nothwendigkeit," des Schicksals eherne Rechte, die große Meisterin, „die Noth:"

Mit ihrem heil'gen Wetterschlage,
Mit Unerbittlichkeit vollbringt
Die Noth an einem großen Tage,
Was kaum Jahrhunderten gelingt.

Seine Sehnsucht nach Hellas, nach Diotima, nach der Natur war in ihrem tiefsten Grunde eine und dieselbe, die Sehnsucht nach einem harmonischen, durch die Schönheit befreiten Leben. Aber für Hölderlin's Charakter war gerade die Sehnsucht, dies

romantische Hinausstreben nach einem Jenseits, bezeichnend; er war eine durchaus unclassische Natur. Der Zauber dieser Sehnsucht giebt seinen meisten Gedichten den eigenthümlichen Reiz; er war der Zauber seines Talents. „Griechenland," „an die Natur," „an Diotima" athmen ihn am vollständigsten, und Hölderlin's Tiefe besteht eben darin, daß seine Sehnsucht einen geistigen Gehalt hatte und nicht, wie bei Matthisson u. A., auf hohle und werthlose Zustände zurückging. Hölderlin's Begeisterung für die Natur schuf mehrere vortreffliche Gedichte, wie z. B. das „an den Aether." Sein Talent ist überhaupt nicht so gering anzuschlagen, wie dies von Goethe geschah, der in Gedichten wie „der Wanderer" die Klarheit der Schilderung vermißte. Hölderlin ist nebst Klopstock unser einziger Odendichter von Bedeutung; wir finden bei ihm bewältigenden Schwung des Gedankens und hinreißende Kühnheit der Bilder. Goethe verlangt von den Katarakten der Ode mit Unrecht die klare Spiegelung der Naturbilder in einfachem Zusammenhange. Die Ode hat etwas Schöpfungsartiges, aus Gedankentiefen Aufstürmendes; sie hat ein Recht, die Bilder umherzuschleudern, wenn nur das Licht des Gedankens sich in allen bricht. Wie großartig, schwungvoll sind Strophen, wie folgende:

Wenn ich fern auf nackter Haide wallte,
Wo aus dämmernder Geklüfte Schooß
Der Titanensang der Ströme schallte
Und die Nacht der Wolken mich umschloß,

Wenn der Sturm mit seinen Wetterwogen,
Mir vorüber durch die Berge fuhr
Und des Himmels Flammen mich umflogen,
Da erschienst du, Seele der Natur!

und aus dem von Goethe getadelten „Wanderer:"

Auch den Eispol hab' ich besucht; wie ein starrendes Chaos
Thürmte das Meer sich da schrecklich zum Himmel empor.
Todt in der Hülle von Schnee schlief hier das gefesselte Leben,
Und der eiserne Schlaf harrte des Tages umsonst.

Die Strophen Hölderlin's ruhen auf schlanken rhythmischen Säulen, doch der Reim ist nicht immer tadellos. Die antiken Rhythmen, die er später wählte, die alkäischen Strophen, Hexameter und Distichen, in denen er sich oft gegen die Cäsur versündigte, trugen dazu bei, seine Dichtungen weniger volksthümlich zu machen, als sie sonst durch die Magie der Sprache und die beliebten Schiller'schen Anklänge geworden wären. Als epischer und dramatischer Dichter blieb Hölderlin fragmentarisch; sein „Hyperion" ist, obgleich vom Dichter vollendet, ebenso ein Torso, wie sein Empedokles. Beide Dichtungen trägt *ein* Gedanke, wie auch seine ganze Lyrik; er kehrt mit wunderbarer Zähigkeit nach allen elastischen Schwingungen in diese geistige Grundform zurück. „Hyperion" schildert uns in einem Briefromane das Sehnen eines griechischen Epigonen nach dem alten Hellas, nach der glücklichen Vollendung und Abrundung des antiken, der Natur so nahestehenden Lebens. Die Handlung ist ungemein dürftig. Nur *Liebe* und *Freundschaft* sind die schwach bewegenden Hebel; ein mißglückter Aufstand der Neugriechen unter russischen Auspicien giebt eine kurze, dramatische Episode. Diotima stirbt an gebrochenem Herzen, aus Sehnsucht nach der nimmer zu erweckenden Vergangenheit! *Hyperion* aber ist ein classischer Schwärmer voll maßloser Naturbegeisterung, der sich zur *That* aufrafft, für Griechenlands Befreiung kämpft, aber schmerzlich enttäuscht wird, als seine Kameraden sich wie Räuberhorden benehmen. Zu diesen Schilderungen bietet die neueste Zeit Analogieen. Das ganze Werk hat einen durchaus lyrischen Charakter; die Gestalten verschwimmen in Gefühlen, und der begeistertste Jünger des hellenischen Lebens zeigt seine gänzliche Unfähigkeit, ein einziges objectives und plastisches Bild festzuhalten. Aehnlich wie Hyperion's Krieger werden seine Gedanken zu umherschweifenden Horden ohne feste taktische Gestaltung. Hölderlin's Liebe zur antiken Welt ist eine *unglückliche*; er ist der *verfehlte* Grieche, wie Goethe der *gelungene*. Da die Sehnsucht ebenso wenig dramatisch wie episch ist, so mußte auch Empedokles mißlingen. Wir besitzen zwar nur Fragmente dieses antiken Faust, dessen Sehnsucht nach der Natur sich bis zum freiwilligen Feuertode

in den Tiefen des Aetna steigerte; aber sie beweisen hinlänglich, daß auch der vollendete Empedokles ein lyrisches Fragment geblieben wäre. Hölderlin wollte den Tod des Empedokles dramatisch motiviren, indem er Intriguen der Priester, Anathem, Verbannung und wechselnde Volksstimmung als Motive benutzte; aber dadurch verrückte er seine tiefere Bedeutung, die sich eben nur lyrisch und gedanklich motiviren ließ. Dennoch enthält der Empedokles einen Reichthum tiefer und schöner Gedanken in einer oft classischen Form und in hymnenartigem Schwunge und behandelt tiefe Lebensfragen des Gedankens in maßvoller und kerniger Weise, so daß er uns bedeutsamer erscheint, als der sentimental ausgesponnene Hyperion.

Im schärfsten Gegensatze zu Hölderlin, obgleich, wie dieser, an die Schiller'sche Dichtweise angelehnt, stehen Theodor Körner und die Lyriker der Befreiungskriege. Denn wenn Hölderlin das Classische suchte in romantischer Entfremdung gegen das deutsche Leben, das ihm barbarisch schien, so wandten diese Lyriker die classische Form zum ersten Male auf gleichzeitige nationale Bewegungen an. Und wie Hölderlin als ein Opfer der inneren Zerrissenheit seines Strebens fiel, so fiel Theodor Körner als ein Opfer seiner patriotischen Begeisterung. Die deutsche Poesie that den ersten Schritt in's Leben. Man darf weder die Bedeutung der Freiheitskriege, noch die ihrer Lyriker unterschätzen. Denn nachdem das zersplitterte alte deutsche Reich zerfallen war, welches als die Mutter ewiger Bürgerkriege keine nationale Begeisterung zuließ, fühlte sich die deutsche Nation 1813 zum ersten Male in ihrer Einheit wachgerufen gegen den äußeren Feind, und die Dichter sprachen aus, was in allen Herzen lebte. Schiller's Tell war vorausgegangen, Goethe's Epimenides hinkte nach, und selbst im Herzen des begabtesten Romantikers, Heinrich von Kleist, gewann der Schmerz um das zertrümmerte Vaterland dramatische Gestalt. — Das Jahr 1806 hatte mit Preußen die letzte Reserve der deutschen Hoffnung zu Boden geworfen und drohte Deutschland ganz in die Hände des fremden Unterdrückers zu geben. Den energischen Naturen schien dieser Höhepunkt des Unglücks auch zugleich ein Wendepunkt, welcher die innere Wiedergeburt des Staates

forderte. Die schwachen und phantastischen Charaktere brachen um so entschlossener mit der Gegenwart und dem realen Leben und zogen sich ganz in eine Traumwelt zurück, ja machten den Traum zum Princip der Poesie. So datirt von 1806 ab die Blüthe der Romantik, welche vorzugsweise in Preußen nistete, aus den Befreiungskriegen selbst neue Nahrung zog und, nachdem sie in der Literatur ihre Rolle ausgespielt, in einer barbarischen Mischung mit theologischen Elementen als einflußreiche politische Macht noch bis in die Gegenwart hinein fortwirkt. Hier trat sie auf als Reaction gegen die Reformbestrebungen, die ebenfalls an 1806 anknüpften, und denen allein die glücklichen Resultate der preußischen Befreiungskriege zu verdanken sind. Jeder Staat hat eine Epoche, in der sich sein tiefstes Wesen, so gehemmt und versteckt es sein mag, unter dem Zwange der Nothwendigkeit offenbart. Das Wesen des preußischen Staates, das unter dem Regimente der Wöllners und Bischofswerders bis zur Unkenntlichkeit entstellt wurde, ist die Energie der geistigen Freiheit. Denn dieser Staat hat keinen nationalen Untergrund, er würde ein äußerlich zusammengerafftes Conglomerat sein, wenn er nicht diese Seele hätte, die erst der mechanischen Provinzengliederung das organische Leben giebt. Mit dieser Energie hat Friedrich der Große Europa bekämpft. Und als der Zusammenstoß mit der militairischen Propaganda der Revolution den Staat zerbrach, der seinen Principien untreu geworden war, da fühlten die Staatsmänner und Denker wohl, daß man zu ihnen zurückkehren müsse, um eine Wiedergeburt Preußens möglich zu machen. Freiherr von Stein und sein Organ Schön schufen die agrarische Gesetzgebung und die Städteordnung, emancipirten den Bürger- und Bauernstand, machten das starrre, verknöcherte Staatsleben flüssig; Scharnhorst reorganisirte das Militair, das unter einer aristokratischen Stockpädagogik seufzte, durch die frische Volkskraft, und die Berufung Fichte's nach Berlin, der noch mehr durch die Energie einer imponirenden Persönlichkeit wirkte, als durch sein System, setzte den mächtigen Hebel der Intelligenz an und zeigte, daß man auf immer die Bahnen verlassen wollte, auf denen eine theologische Zwingherrschaft die Wurzeln des

preußischen Geistes auszurotten versucht hatte. Fichte's „Reden an die deutsche Nation" (1808) bezeichnen in doppelter Weise den Höhepunkt der damaligen Zeit: einmal diese Regeneration Preußens, das seiner Kant und Herder eingedenk wurde und den verfolgten freien Denker zu seinem geistigen Fahnenträger machte, dann aber die Menschwerdung der Speculation, einer Philosophie, die aus ihren metaphysischen Constructionen heraustrat, um die geistige Energie ihres Gedankens in sittlich-patriotischer Erhebung zu bethätigen. Wie Fichte's Wissenschaftslehre, deren praktischer Kern sich in großer Zeit als die unbegrenzte Kraft der Selbstbestimmung offenbarte, auf der anderen Seite dazu diente, der romantischen Ironie wissenschaftliches Rüstzeug zu geben, werden wir später sehen.

Mit dem Rückzuge der Franzosen aus Rußland, mit dem Aufrufe des preußischen Königs begann jene glorreiche Zeit der Befreiungskriege, die trotz aller Entstellung der Parteisophistik die glänzendste Epoche unserer Geschichte bildet. Der allgemeine Enthusiasmus des Volkes mußte seinen lyrischen Ausdruck finden, denn eine Zeit nationalen Aufschwungs, eine Zeit großer Begeisterung und Aufopferungen ist selbst in dies lyrische Element untergetaucht und entbindet in den dichterischen Talenten nur ihre eigene Kraft und Weihe. Darum wird solche Poesie zur Volkspoesie; die allgemeine Empfänglichkeit der Gemüther trägt sie, das Lied wird gesungen, wird eine Waffe, und die Tyrtäen ziehen kämpfend mit in das Feld. So tritt die Poesie, wie die Philosophie, aus ihrem exclusiven Kreise heraus, ohne äußerlichen Tendenzen zu huldigen. Sie gewinnt erst wahre Bedeutung, wenn die ideellen Mächte der Zeit und des Lebens sie tragen, wenn sie aufhört, sich mit ästhetischen Studien zu beschäftigen. Diesen Uebergang bezeichnet die Lyrik unserer Befreiungskriege, und wenn die Talente der Dichter auch denen unserer classischen Meister untergeordnet waren, so war ihr Erscheinen doch ein literarisches Phänomen, dessen rasches und wirkungsloses Erlöschen mit der allgemeinen Herabstimmung der patriotischen Hoffnungen nach dem errungenen Siege zusammenhing.

Der jugendliche Repräsentant dieser Zeit ist Theodor Körner

(1791—1813), dem sein freier, frischer Reitertod wie seine Schwertlyrik die Herzen der Nation gewannen. Er war zu Dresden geboren, der Sohn jenes wackern, vielgebildeten Oberappellationsgerichtsrathes Christian Gottfried Körner, welcher auf Schiller's Bildungsgang so bedeutenden Einfluß ausgeübt hatte, und dessen Briefwechsel mit dem großen Dichter noch heutigen Tages einer der wichtigsten Beiträge zur Charakteristik unserer classischen Epoche ist. Die poetischen Anregungen, die aus dem Verkehr des Vaters mit Schiller und Goethe erwuchsen, weckten früh das Talent des Sohnes, der in Freiberg und Leipzig, doch ohne sonderlichen Eifer, studirte und manchen jugendlichen Verirrungen anheimfiel, später Theaterdichter in Wien wurde und sich verlobte, 1813 aber mit in den Krieg zog, sich den Lützow'schen Büchsenjägern gesellte und im Treffen bei Gadebusch fiel. Körner's Bildung steht ganz unter dem Einflusse Schiller's, der mit seiner rhythmischen Melodie und sittlichen Thatkraft den begeisterten Jünger in seinem Banne hielt. Doch die Resultate der Entwickelung Schiller's konnten diese selbst bei dem Schüler nicht ersetzen, der die gedankenvolle Mächtigkeit des Meisters nicht erreichte und in seinem Heroismus oft abstract und haltlos wurde. Als Dramatiker zeigte Körner zuerst das Austönen der Schiller'schen Diction bei geistiger Abschwächung in die Phrase. Man hat bei seinen Versen immer das Gefühl, als ob Einem Schiller in die Ohren klinge; doch hört man näher hin, so zeigt sich, daß dies blos durch den äußerlichen Tonfall hervorgerufen wird, während schon der stolze Vollklang der Worte fehlt. Die sogenannte „schöne Sprache" der Körner'schen Dramen bewegt sich keineswegs in den scharfen und glänzenden Antithesen der späteren Schiller'schen Diction, sondern in der etwas verwässerten Sturm- und Drangsprache der „Räuber," indem der Himmel, die Hölle und der Teufel in den verschiedensten Variationen das Pathos und die Leidenschaft ausdrücken müssen. Die leere Kraft der Worte ersetzt die fehlende Kraft des Gedankens. Daher kommen jene schwülstigen Wendungen, wie „die blut'ge Wogenbrandung der Verzweiflung," der „herumdonnernde Tod" u. a., daher jene Schilderung, in denen gehäufte Beiwörter wie „fürchter-

lich" u. a. das Fürchterliche malen sollen. Die Unreife des allzu jugendlichen Dichters trägt die Schuld dieser geistigen Leere. In Hedwig und Tony herrscht vor Allem der überschwängliche Ton, der die Empfindung verzerrt. „Zriny" (1812) ist einfacher — Einzelnes darin, wie der Monolog Soliman's, athmet eine an Schiller anklingende Größe der Gesinnung. In „Rosamunde" ist die Diction am reifsten und findet manches originelle Bild und manchen schlagenden Ausdruck. Der Inhalt aller dieser Dramen ist der Heroismus, der jugendliche, äußerliche, drauf losschlagende Heroismus, während nur in Rosamunde innerliches, wenn auch lyrisch-duftiges Leben Leben zur Geltung kommt. Tony erschießt den Hoango; Hedwig schlägt den Rudolph mit dem Flintenkolben zu Boden; Helene läßt sich von Juranitsch erstechen; Zriny sprengt sich mit ganz Sigeth in die Luft. Liebe, Haß und Patriotismus wirken so in der handgreiflichsten Weise. So dürftig der Inhalt dieser Stücke ist, so haben sie doch den Vorzug der Bühnlichkeit und des theatralischen Effects, ein Vorzug, der nicht so gering anzuschlagen ist, da die Romantik bald die Volksbühne zu vernachlässigen und sich eine imaginaire Bühne zu schaffen begann. Dieser große Vorzug des Schiller'schen Musters ging auf alle seine Nachahmer über und trug dazu bei, die Dichtung in lebendigem Verkehr mit dem Volke zu erhalten. Zu den Heldinnen Körner's hat meistens die Amalie und Leonore gesessen; nur zur Rosamunde die Maria Stuart. Im Zriny bewegen sich Charakter, Diction und Handlung in lauter martialischen Schwadronshieben; doch erregt der wackere Haudegen selbst einen nur für fünf Acte nicht ausreichenden Antheil. Hedwig und Tony sind deutsche, fünfjambige Boulevardspoesie, die Schrecken der porte St. Martin in Sanct Domingo und an der italienischen Grenze mit jener äußerlichen Versöhnung, die das Publikum beruhigt nach Hause entläßt. Sowenig Reife diese Körner'schen Dramen haben, so ist doch das dramatische Talent des Dichters, das sich in einer straffen, energischen Composition, in dem Sinne für dramatischen Zusammenhalt und formelles Maß zeigt, keineswegs so zu verachten, wie es von den Shakespearomanen geschieht, denen nur die Formlosigkeit für ein Zeichen des

Talentes gilt. Viel bedeutender aber ist Körner als Lyriker; denn wer der Stimmung einer großen Zeit in der Poesie den würdigen Ausdruck giebt, der hat für die Nachwelt gedichtet, während er auch die Gegenwart in ihren Tiefen bewegt. Die jugendliche Begeisterung, die Todesahnung, der Todesmuth, der große, freie Sinn jener Kriege spricht sich in Körner's „Leier und Schwert" in einer Form aus, welche melodisch-schwunghaft, sangbar, ohne der Bänkelsängerei zu verfallen, aus dem Herzen kommt und zum Herzen geht. Hier gab die Zeit dem Dichter, was ihm in seinen Dramen fehlt, einen bedeutenden Inhalt. Der Dichter zieht mit seiner „Leier" nicht hinter dem Heere als poetischer Troß; sein Weckruf tönt voraus und ruft das Volk zu den Waffen:

Frisch auf, mein Volk! die Feuerzeichen rauchen;
Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht!

Den Gott der Schlachten ruft er um Schutz und Beistand an; seine einzige Braut ist das Schwert, das er in dem herrlichen Schwertliede feiert:

Du Schwert an meiner Linken,
Was soll dein heit'res Blinken?
Siehst mich so freundlich an,
Hab' meine Freude d'ran, —
Hurrah, hurrah, hurrah!

Dies Lied ist ein Muster edler und volksthümlicher Liederpoesie; viele andere athmen bei gleicher Klarheit gleichen Schwung. Die Stimmung jener Zeit ist bei Körner durchweg rein erhalten, rein von jeder deutschthümelnden, pedantischen oder romantischen Zuthat; es ist der frische, energische, kampflustige Volksgeist! So bedeutsam Körner's Tod das Siegel auf seine Poesie gedrückt, so war er doch ein Verlust für die deutsche Literatur. Denn Körner's gesunde Dichterkraft wäre bei ihrer wahrhaft volksthümlichen Richtung in Lyrik und Drama ein heilsames Gegengewicht gegen die romantischen Gelüste geworden und hätte bei größerer Ausbildung gewiß Leistungen geschaffen, die den Schiller'schen würdig anzureihen gewesen wären. Die Jugend steht bei ihren ersten Anläufen oft unter der Herrschaft

großer und naher Dichtergestirne und ringt sich erst allmählich zur Selbstständigkeit empor. Körner hat sich in seiner Lyrik bereits von Schiller emancipirt; denn er ist sangbarer und volksthümlicher in der Form und im Inhalte frei von allem mythologischen Ballast und von ganz bestimmter nationaler Färbung. Daß er auch im Drama sich von den allzu unmittelbaren Einflüssen des Schiller'schen Genius losgerungen haben würde, dafür bürgen seine Lustspiele (der Nachtwächter, der Vetter aus Bremen u. a.), in denen eine anmuthige Leichtigkeit und Grazie und großes Bühnengeschick herrscht.

Neben Theodor Körner verdient als volksthümlicher Lyriker der wackere Ernst Moritz Arndt (1769—1860) auszeichnende Erwähnung. Geboren auf der Insel Rügen, machte er nach Beendigung seiner Studien Reisen durch fast ganz Europa, in Oesterreich, Ungarn, Italien, Frankreich, Schweden, die er in mehreren Werken (1797—1804) beschrieb. Im Jahre 1806 ward er Professor der Geschichte an der Universität zu Greifswald, wo er ebensowohl durch die Darstellung der verrotteten feudalen Zustände in seiner „Geschichte der Leibeigenschaft in Pommern" den Adel gegen sich aufbrachte, als auch durch seinen „Geist der Zeit" (1 Bd. 1807, später 4 Bde. 1813—1818) den Zorn Napoleon's erregte. Er mußte deshalb 1808 Greifswald verlassen und nach Stockholm flüchten. Schon früher hatte er mit einem schwedischen Offizier, welcher die Ehre Deutschlands antastete, ein Duell gehabt, in welchem er schwer verwundet wurde. Im Jahre 1809 kehrte er unter dem Namen eines Sprachmeisters Allmann nach Deutschland zurück, nahm 1810 die Professur in Greifswald wieder an, legte sie aber schon im folgenden Jahre nieder und flüchtete 1812 nach Rußland, von wo er als Sekretair des Freiherrn von Stein mit den siegenden Heeren nach Deutschland zurückkehrte. Hier beginnt seine hervorragende Wirksamkeit. Arndt gehörte als Publicist und Dichter mit zu den bewegenden Mächten jener Zeit, besonders durch den Ernst und die Unabhängigkeit der Gesinnung, durch welche er später, in der Zeit der Demagogenverfolgungen, vielen Anfeindungen ausgesetzt und auch von der Professur, die er in Bonn bekleidete, suspendirt wurde (1819),

bis ihn der jetzt regierende König von Preußen rehabilitirte (1840). Auch die Wirksamkeit des alten Mannes in der Paulskirche legt Zeugniß ab von einer noch jugendlichen Begeisterung für die deutsche Sache. Aber mit Moritz Arndt erhält die Reinheit derselben bereits eine bedenkliche Trübung durch das Aufrühren jener teutonischen Urelemente, die für eine Zeit des Kampfes eine wohlthätige Gährung hervorrufen konnten, aber später als unklarer Niederschlag zurückblieben. Seine jetzt gesammelten „Schriften für und an seine lieben Deutschen“ (4 Bde. 1846) enthalten den Kern seines publicistischen Wirkens, dessen Bedeutung für die damalige Zeit eine historische ist. Sein „Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann“ (1812), seine „Verherrlichung des preußischen Volksheeres“ (1813) sind mehr als Schriften; es sind Thaten, die tief in die Zeit eingriffen. Arndt war gleichsam der Herold der kernhaften Gesinnung eines Stein und Scharnhorst. Ebenso hat er durch seine Schrift „über den deutschen Studentenstaat“ (1815) die geistige Grundlage der Burschenschaft legen helfen, aber auch zu ihren Verirrungen und Verwirrungen in vielen anderen Abhandlungen sein Scherflein beigetragen. Der Franzosenhaß war gewiß in jener Zeit vollkommen berechtigt, aber Arndt dehnte ihn in einer Weise aus, daß er für spätere Zeiten zur fixen Idee werden mußte. Ein Nationalkrieg muß aus Nationalhaß hervorgehn, aber der Frieden gerechter Erwägung der Vorzüge des Feindes Raum gönnen. Die Franzosen waren und blieben jedoch nach der Arndt'schen Auffassung die Sündenböcke Europa's und wurden von ihm nicht blos als die Unterdrücker Deutschlands, sondern auch als die Apostel der Sitten- und Glaubenslosigkeit angegriffen. Arndt beschwor aus den deutschen Urwäldern eine gewaltsame Reaction gegen sie herauf, die zum großen Theil auf Aeußerlichkeiten Rücksicht nahm. Er griff die französische Sprache (1813), die Sitte, Mode und Kleidertracht (1814) an und begründete so durch das Aufzwingen einer deutschen Nationaltracht, die nicht aus den Bedürfnissen des Volks hervorging, das lange fortwuchernde cheruskerhafte Unwesen. Die Schriften Arndt's athmen bereits den derben, urwüchsigen Ton,

der gegen alles „Feine" protestirte und „die Goethebrut" aus ihren Nestern zu werfen suchte. Die Ungeschliffenheit sollte zur Mauer werden für die deutsche Sittlichkeit; der fromme Sinn wurde zur Parole, die Groben wurden wegen ihrer Grobheit gefeiert. Weil die Franzosen höflich und ungläubig sind, deshalb sollten die Deutschen grob und fromm sein, um die Schärfe ihres Nationalgegensatzes herauszukehren. Das hieß, den Kriegszustand verewigen und mit der Lunte stehn bleiben, wenn die Geschütze längst nach Hause gefahren. So wurden jene Abenteuerlichkeiten hervorgerufen, welche ein ehrenwerthes Streben in den Kreisen der Jugend verunstalteten. Die Manier Arndt's, ohne alle Tropen seine Ansichten frischweg auszusprechen und den Männerstolz vor Königsthronen nicht zu verleugnen, mußte in der Zeit der Restauration großen Anstoß erregen, um so mehr, als sich Arndt unumwunden für Preßfreiheit und freie Verfassung erklärte. Arndt's Lyrik trägt denselben männlichen und derben Charakter, durch den sich seine polemischen und patriotischen Schriften auszeichnen. Wie Körner die jugendliche Begeisterung, so vertritt Arndt den reiferen Zorn des Mannes. Bei ihm verdichtete sich die Gesinnung zum Talent, ein Phänomen, das ebenso häufig ist, wie das umgekehrte, die gänzliche Abschwächung des Talents durch die Gesinnungslosigkeit. Wie päanartig und gewaltig klingt das Lied:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
Der wollte keine Knechte!

Weniger kann die Pamphletmanier behagen, mit welcher Arndt die besiegten Feinde höhnt, wobei er es an dem wenig attischen Salze kräftiger Schimpfwörter nicht fehlen läßt:

Da fielen die Franzosen,
Die Falschen, Ehrenlosen,
Wie von der Stürme Tosen
Die Blätter von dem Baum.

Am meisten im Munde des Volkes lebt das bekannte Lied von Arndt: „Was ist des Deutschen Vaterland?", die skeptische deutsche Nationalhymne. Die deutsche Begeisterung fängt mit einem Fragezeichen an;

die Antwort, die der brave Arndt giebt, lautet trotz seines vollwichtigen Patriotismus doch sehr kosmopolitisch und vague; denn zum Begriffe „Vaterland" gehören einmal die bunten Farbengrenzen der Karte, und der Deutsche wird weder in Kurland, noch am Ohio glauben, daß er sich in seinem Vaterlande befindet. Einen vollständigen Gesammteindruck der Persönlichkeit des wackern Sängers erhält man aus seinen „Erinnerungen aus dem äußern Leben" (3. Aufl. 1842). Er versteht recht treffend zu zeichnen, wo sein Herz interessirt ist; seine Schilderung des Vaters Blücher zum Beispiel ist mit kräftigem Pinsel entworfen und in ihrer Art ein Meisterstück.

Wenn das Wirken des greisen Arndt in der Paulskirche, wo er der erbkaiserlichen Partei angehörte und nur selten als Redner auftrat, von geringer Tragweite war, so sehr auch die Versammlung seinem ehrwürdigen Haupte huldigte: so gewann er doch stets von Neuem an volksthümlicher Bedeutung, sobald in der politischen Situation die Wendung gegen den westlichen Erbfeind hervortrat. Denn der Franzosenhaß war einmal das Pathos seines Lebens. So war es schon 1840, als der Geschichtsschreiber der Revolution, des Konsulates und des Kaiserreiches, der kleine Minister Thiers, auf den Regenschirm des Bürgerkönigthums die Napoleonischen Adler aufzupflanzen drohte, und die Verse von Alfred de Musset und Nicolas Becker sich den Rhein streitig machten; so war es noch mehr im Jahre 1859, als die Politik des dritten Napoleon die alte Rheinlüsternheit zu verrathen schien. Der 90jährige Greis, dessen Verse übrigens noch immer wie altes gutes Eisen klirrten und Nichts eingebüßt hatten von ihrer jugendlichen Kraft, stand vor den Pforten einer Zeit, in welcher seine alte, antifranzösische Schwertlyrik wieder den Reiz frischester Neuheit gewinnen und Söhne und Enkel, wie einst die Väter, zum Kampf begeistern konnte. Mitten in so drohender Weltlage raffte ihn der Tod hinweg. Deutschland trauerte, als hätte es den Grenzwächter des Rheins verloren, und bald soll am deutschen Strom sich dem deutschen Dichter ein Denkmal erheben. „Der Rhein, Deutschlands Fluß, nicht Deutschlands Grenze," der Titel jener alten Arndt'schen

Flugschrift kann ja jeden Augenblick wieder zur Losung deutscher Kämpfer werden.

Wenn auch Arndt vorzugsweise durch seine nationalen Kampf- und Freiheitsgesänge, seine Flugschriften in Vers und Prosa bekannt geworden: so hat er sich doch auch auf anderen Gebieten der Dichtkunst versucht. Seine ersten Gedichte von 1803 enthalten Oden, Dithyramben, Episteln mit antiken Anklängen; in seiner Glanzepoche hat er die beiden populairsten Trinklieder der Deutschen gedichtet: „Aus Feuer ist der Geist geschaffen" und: „Bringt mir Blut der edeln Reben" u. s. f. Auch Romanzen und Märchen (1818), letztere zum Theil etwas gesucht und gemacht, und ein Tendenzlustspiel: Der Schah und seine Familie (1804), in welchem philosophische Richtungen und Persönlichkeiten jener Zeit verspottet werden, sind von Moritz Arndt veröffentlicht worden.

Die Richtung auf „Kaiser und Reich," die bei Arndt mehr in den Hintergrund trat, eine Richtung, die zugleich eine mittelalterliche Folie hatte und für die Zukunft revolutionair zu werden drohte, prägt sich schon bestimmter bei Max von Schenkendorf (1783—1817) aus, dessen Poesie viel glatter und feiner ist, als Arndt's biderbe und faustrechtliche Muse. Er dichtete nicht nur Frühlingsgrüße an das Vaterland, nicht nur Landsturmlieder und Minnelieder, in denen er um die Freiheit warb (Freiheit, die ich meine); er besang auch die alten Dome, den Straßburger Münster und den Dom zu Speyer und feierte Karl's des Großen tausendjährigen Todestag. Die Muse dieses Dichters schwelgt in „minniglichen Klängen." Noch zierlicher erscheint mit mittelalterlicher Halskrause die Befreiungspoesie des Romantikers Fouqué, dessen Gesammtbild wir später entwerfen werden. Dasselbe gilt von Rückert, der unter dem Namen Reimann in den „geharnischten Sonetten" eine Lanze für die Befreiung Deutschlands einlegte. Die dilettantische Richtung und Grillenhaftigkeit dieses Talentes spricht sich bereits in seinem ersten Debut recht schlagend aus, denn wer der weichen Sonettenform einen unpassenden Harnisch anzieht und auf der anderen Seite die deutsche Befreiung in das ita-

lienische, unvolksthümliche und unsangbare Strophennetz einflicht, der zeigt bei aller formellen Virtuosität doch einen vollkommenen Mangel an dem richtigen poetischen Instinct. Rückert dichtete damals auch zwei politische Komödien, „Napoleon und der Drache,“ in welchem die Revolution als ein Drache dargestellt wird, der aus dem Ei des gallischen Hahnes ausgekrochen ist und von Napoleon verschlungen wird, und „Napoleon und seine Fortuna.“ Ein anderer Dichter dieser Zeit, Friedrich August von Stägemann, wählt (1763—1840) sogar oft zu seinen lyrischen Schlachtenbulletins das antike Metrum und verzichtet damit auf jeden volksthümlichen Effect bei echt volksthümlichen Stoffen. So sehr hatte die Kunstdichtung mit ihren antiken Schablonen den gesunden Sinn der Dichter vom richtigen Wege abgelenkt, den nur Körner und Arndt mit dem sichern Kompaß echter Begeisterung innehielten. Stägemann trifft indessen oft den kernhaften Ton, der sich für Schlachtgesänge eignet, und vermeidet jene Sentimentalität, durch welche sich die Dichtungen von Schenkendorf dem burschenschaftlichen Typus nähern. Auch der Publicist Friedrich Gottlob Wetzel aus Bautzen (1780—1819), der in seinem „magischen Spiegel“ (1805) die Ereignisse der kommenden Jahre mit großer Wahrheit prophezeit, später in Bamberg den „Fränkischen Merkur,“ eines der gesinnungstüchtigsten deutschen Blätter, redigirte und vor seinem Tode noch mit der Proselytenmacherei und den Bekehrungsversuchen des Prinzen von Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst zu kämpfen hatte, schrieb außer zwei Dramen, auf die wir noch zurückkommen, patriotische Gedichte „Schriftproben“ (2 Bde. 1814—1818) und „Kriegslieder“ (1815), in denen indeß ein etwas bänkelsängerischer Ton vorherrscht. Ein ebenso tüchtiger Charakter wie Wetzel war Johann Gottfried Seume, ein Bauernsohn aus der Gegend von Weissenfels (1763—1810), begeistert für die Freiheit der Völker und doch in Virginien, wohin ihn hessische Werber verkauft, wie in Rußland in den Reihen ihrer Unterdrücker, gegen die Republikaner Nordamerika's und gegen die Polen kämpfend. Aus dem geknechteten Deutschland flüchtete er

1801 nach Italien, jene Fußwanderung, die er in seinem Spaziergang nach Syrakus (3 Bde. 1802) beschrieben; eine ähnliche Reise machte er 1805 durch Rußland nach Schweden („Mein Sommer im Jahre 1805," 1806). Alles, was Seume schrieb, auch seine „Gedichte" (1801) haben den Nerv des Charakters. Er beklagt den Haß und die Spaltung der deutschen Stämme; er geißelt die Fürsten, welche stolz auf Knechtschaft um die Gunst der Eroberer buhlen und in die Heere ihrer Patrone sich verkriechen; er bekämpft das Pfaffenthum und flüchtet in die antike Welt, nicht um sich dort wie unsere Classiker im Reiche der ästhetischen Ideale zu erquicken, sondern um, wie z. B. in seinem Trauerspiele: Miltiades, alte markige Heldengestalten als Musterbilder für die Gegenwart herauf zu beschwören. Die Rohheit der Zustände, mit denen ihn sein eigenes Leben in Berührung brachte, hatte ihn mit einer Verbitterung erfüllt, welche allen seinen Schriften ihre gallige Farbe ankränkelte. So fehlt auch seinen patriotischen Poesien der erhebende Schwung und die künstlerisch klare Form; es sind Ergüsse eines strafenden Unmuthes, dem die Grazien ausgeblieben, herbe Schmähungen eines Dichters, dem das politische Sittenrichteramt mehr gilt, als der Weihekuß der Muse. Wie Seume im Miltiades, wählte auch der Oesterreicher Heinrich Joseph von Collin (1772—1811) antike Stoffe, einen Regulus, Coriolan, um seinem Volke römischen Heldengeist einzuimpfen, und dichtete seine „Wehrmannslieder," (Gedichte 1812) als Aufruf und Begleitung der großen Kämpfe Oesterreichs gegen Napoleon. Ein anderer Oesterreicher, Mathias Schleifer, verherrlichte in seinen Gedichten den Erzherzog Karl und beklagte gleichzeitig die Sittenverderbniß, welche die französischen Einflüsse jener Zeit zur Folge hatten. Noch sind zu erwähnen die Kampflieder von Karl Lappe (1814), der in seinen übrigen Werken der nordischen Romantik huldigte, der Katzbachhymnus (1814) und die Liederkränze aus der Zeit der Schmach und Erhebung von Julius August v. d. Heyden u. A.

Nach den Befreiungskriegen lebte die patriotische Poesie hauptsächlich in der Burschenschaft fort. Die alte Burschenschaft bezeichnet den Standpunkt der Enttäuschung und Ausnüchterung, der nach dem

Rausche der Befreiungskriege folgte. Wohl verfolgte sie noch die begeisterten Ideale ihres Patriotismus, die sie in den Kampf geführt; aber diese Ideale waren abgeblaßt und unbestimmt geworden, weil nach dem beendigten Kriege die Interessen der Streiter auseinandergingen. Die Diplomatie vertheilte die Früchte des Kampfes, ordnete die Grenzstreitigkeiten der Staaten, bestimmte das neue Band des deutschen Zusammenhalts ohne Rücksicht auf den Volksgeist, der für den Kampf selbst ein nothwendiger Factor gewesen. Die Indignation dieses zurückgesetzten Volksgeistes fand einen Ausdruck in den Tendenzen der Burschenschaft; aber diese Tendenzen, welche sich an Kaiser und Reich anlehnten, sonderten sich selbst als eine exclusive Romantik von der großen Strömung des Volksgeistes, der wohl in der Opposition gegen die Diplomatie, keineswegs aber in dieser mittelalterlichen Richtung mit der Burschenschaft sympathisirte. Um so starrer hielt die Jugend an ihren Idealen fest, eine Jugend, die zum großen Theile ihre Kraft auf den denkwürdigsten Schlachtfeldern erprobt hatte. Die politische Wiederherstellung der deutschen Einheit in der verklärten Form von „Kaiser und Reich" sollte durch die Wiederherstellung des echten deutschen Geistes möglich gemacht werden. Als der echte deutsche Geist wurde aber von seinen Aposteln Kraft, Sittenreinheit und Frömmigkeit gepriesen. Die frische, freie, fröhliche Kraft der Seele sollte durch die Kraft des Körpers getragen werden. Daher begann die Turnkunst als Hauptmittel der nationalen Erhebung, als gymnastische Vorbereitung zur Erkämpfung von Kaiser und Reich ihre von den Regierungen mit Mißtrauen betrachteten Exercitien. Auf der Berliner Hasenheide debutirten Arndt und Ludwig Jahn (1778—1852) mit einer patriotischen Turnanstalt, und Arndt vertheidigte das Turnwesen gegen alle Angriffe in einer begeisterten Streitschrift. Jahn aber wurde der Veteran des ganzen altdeutschen Wesens und kam so als ehrwürdige Versteinerung noch in die politische Raritätenkammer der Paulskirche. Diese seltsame Gestalt, bei welcher selbst die Bravheit und Tüchtigkeit zur Marotte wurde, brachte den Barbarossabart aus dem Kyffhäuser in eine neue Zeit mit hinüber, welche die Erinnerung an jene alt-

burschenschaftliche Epoche nur noch als eine Sage kannte. Jahn hat als Schriftsteller seine Ueberzeugungen in einem unsäglichen Deutsch verflochten, das gegen den Schiller'schen und Goethe'schen Styl wie eine Grimasse der Sprache aussah, die sich durch alle möglichen Turnerkünste, forcirte Verrenkung und kraftstrotzende Muskelbildung auszeichnen sollte. Auch Jahn's Schüler, Maßmann, der für die Wiedergeburt der Turnkunst in neuer Zeit unter anderen politischen Constellatiouen so thätig war, hat mehr als billig jene teutonischen Eigenheiten herausgekehrt und ist von dem witzigsten Dichter der Neuzeit, Heine, deshalb mit unermüdlicher Ausdauer als typischer Held des ungekämmten Cheruskerthums und urteutschen Bärenwesens angegriffen worden. Der gesunde Sinn der Befreiungskriege wurde so zur christlich-germanischen Romantik entstellt, die mit der eigentlichen romantischen Schule nur in der Bewunderung der mittelalterlichen Zauberpracht Berührungspunkte fand. Die einfache und gesunde Frömmigkeit eines Moritz Arndt nahm bei Vielen, mit trüben Elementen vermischt, bald eine mystische und krankhafte Richtung an und verlief sich in den modernen Pietismus. Doch tauchte die Begeisterung für altdeutsche Zustände, die in der Politik und Poesie nur Caricaturen geschaffen, auf dem Gebiete der Wissenschaft als ein frischer Strom aus diesen Sümpfen hervor. Die altdeutsche Sprach-, Sitten- und Geschichtsforschung, als deren Hauptrepräsentanten die Gebrüder Grimm dastehn, war die positive Frucht dieser germanischen Romantik, die allerdings auch einen gesunden Kern hatte, den eben nur die Wissenschaft in förderlicher Weise aus der krausen Schale lösen konnte. Diese Zeit nach den Befreiungskriegen hatte nun ihre eigene burschenschaftliche und Turnerpoesie, eine meist anonyme Studentenpoesie, welche uns nur wenige Namen aufbewahrt hat, wie z. B. den eines Ludwig Follenius aus Hessen, des Dichters wilder, stürmischer, schwülstiger Vaterlandslieder, der „freien Stimmen frischer Jugend" (1819) und der „Harfengrüße aus der Schweiz" (1822). Follen probirte als Student die deutsche Kaiserkrone vor dem Spiegel und starb später als politischer Flüchtling in der Schweiz. Der Charakter dieser

Gedichte war theils ein äußerliches Bramarbasiren nach dem Tacte bestimmter Stichwörter, theils ein elegisches Austönen der Begeisterung, die sich allmählich von ihrer eigenen Fruchtlosigkeit überzeugte. Dahin gehören Lieder, wie: „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus," welche bereits auf den Ruinen der früheren Bestrebungen gesungen worden, und die vielleicht gerade durch den wehmüthigen Charakterzug und die Ossianische Färbung „geistiger Nebelbilder" anziehender wurden, als die übermüthigen Lieder einer herausfordernden Kraft, die nur einen leeren und unfruchtbaren Inhalt hatte. Denn die Begeisterung der Jugend scheiterte bald an dem Veto der Diplomatie und ihrer vorzugsweise russischen Propaganda. Das Wartburgfest (1819) war die einzige dithyrambische That der revolutionairen Jugend, die indeß nicht viel mehr war, als ein Feuerwerk von Demonstrationen. Ueber die Demonstration hinaus ging die Ermordung Kotzebue's durch Karl Sand aus Wunsiedel (1819), bei welchem der Patriotismus zur fixen Idee und Monomanie gegen eine einzige Persönlichkeit wurde, deren Schriften allerdings schon zum Theile auf der Wartburg den Feuertod erlitten. In der That hatten diese Bestrebungen nicht blos in dem russischen Agenten, sondern auch in dem deutschen frivolen Schriftsteller einen gefährlichen Gegner, und der Verfasser „des Rehbocks" mußte ein Antipode einer sittenstrengen, von Idealen erfüllten Jugend sein, da sein Witz solche Ausschweifungen der Begeisterung am wenigsten respectirte. Die Ermordung Kotzebue's gab das Signal zu den polizeilichen Verfolgungen des studentischen Geistes, zu den Karlsbader Beschlüssen und zu den hemmenden Bundesgesetzen, sodaß die Freiheitspoesie nur noch wie ein Funken unter der Asche fortglimmte, mit dem Jahre 1830 einen neuen momentanen Aufschwung nahm, durch die Einwirkung der Julirevolution aber bereits einen wesentlich anderen Charakter angenommen und alles Franzosenfeindliche abgestreift hatte, bis sie nach dem Jahre 1840 in ihrer jüngsten Metamorphose als die politische Lyrik auftauchte und aus einer studentisch-exclusiven, wenn auch nur auf kurze Zeit, eine die ganze Nation erfassende Poesie wurde.

Siebenter Abschnitt.

Auflösung des classischen Ideals: die Schicksalstragöden.

Rückblick auf die gleichzeitige Bühne: Iffland, Kotzebue.

Wir haben gesehn, wie unsere classische Lyrik in Hölderlin gleichsam in eine classische Romantik ausartete, in den Lyrikern der Befreiungskriege aber, nach kurzer Emancipation von dem antiken Ballast der Classiker und nach lebendigem Anschluß an den nationalen Aufschwung, in die christlich-germanische Romantik der Burschenschaft überging. Eine ähnliche Auflösung des classischen Ideals zeigt uns das Drama, das in der Schicksalstragödie diesen Uebergang zur Romantik machte und aus einer Idee, die mit dem Glauben des Alterthums zusammenhing, ein mittelalterliches und modernes Gespenst machte. Wenn sich diese ganze Richtung auch an Schiller und an seine „Braut von Messina" anlehnte; wenn sie in einzelnen, und zwar den talentvollsten Vertretern, wie in Grillparzer, auch noch das classische Ideal zum Theile in seiner Reinheit festhielt, so läßt sie sich doch nicht ganz in ihren Voraussetzungen begreifen, wenn wir nicht einen Blick auf die eigentliche praktische Bühne der Zeit und auf die Lieblingsautoren des großen Publikums werfen. Denn die Ueberlieferungen der theatralischen Routine trugen ebensoviel zum Erfolge der Schicksalstragödieen bei, wie die Reminiscenzen des classischen Schwungs.

Schiller's und Goethe's Stücke waren nur die Festgerichte der deutschen Schaubühne, auch in den glänzendsten Zeiten der classischen Production. Schiller's Dramen wirkten durch den die Massen hinreißenden Prunk der Diction, durch die Macht des idealen Pathos und durch die Pracht der äußerlichen Ausstattung. Goethe's Dramen fehlte das eigentlich dramatische Gewicht ebenso, wie sie sich dem Geschmacke der Menge durch ihre feingeistige Richtung entfremdeten. Sie waren damals noch mehr Ausnahmen, als heute, wo erst der „Faust" in der Tieck'schen Bearbeitung den Brettern zugänglich geworden ist. Für den alltäglichen Bedarf der Bühne reichten die dramatischen Werke der Classiker, auch wenn man die Lessing's

miteinschließt, bei Weitem nicht aus. Dazu mußten andere, fruchtbare Schriftsteller verhelfen, die sich dem Geschmacke der Menge anzuschmiegen wußten, die Wirkungen der Scenen, der Gruppirungen und der Abgänge genau berechneten und durch diese große scenische Gewandtheit, sowie durch ihre theils wahrhaft volksthümliche, theils mit den Moden wechselnde Richtung die Concurrenz mit den geistigen Koryphäen aushielten. Die eigentlichen Beherrscher der damaligen Bühne waren A. W. Iffland (1759 — 1814) und August von Kotzebue (1761 — 1819), jener der Schiller der bürgerlichen Moral, dieser der Goethe der principlosen Vergnügtheit, zwei Männer von großem und entschiedenem dramatischem Talente, deren Verdienste um die Fortbildung des deutschen Theaters keineswegs so gering anzuschlagen sind, wie es von der romantischen Schule und ihren jüngeren Nachbetern geschehen. Denn wenn auch nur das einfache Gefühl, der gesunde Verstand und der Mutterwitz die Ingredienzien ihrer Schöpfungen waren, so lag doch gerade hierin ein heilsames Gegengewicht gegen alle überschwänglichen Abenteuerlichkeiten, welche die Bühne Anfangs überströmten und nachher verachteten: sowie auf der anderen Seite die Kunst der Darstellung, welche durch die ideale Haltung der Diction und Charakteristik in den Werken unserer Classiker leicht zu declamatorischem Pathos verführt wurde, hier in den Kreis der Lessing'schen Tradition festgebannt blieb und an einer wenn auch oft seichten Sprache der Natur und einer aus dem Leben gegriffenen Charakteristik die glücklichsten Vorstudien machen konnte. Dieser solide Halt und Fonds des deutschen Theaters und der deutschen Schauspielkunst hat sich als tüchtiger Unterbau bis auf die heutigen Tage bewährt. Dabei ist nicht zu vergessen, daß das Lustspiel von Schiller und Goethe gänzlich vernachlässigt wurde, obgleich Schiller ohne Frage eine witzige Ader besaß und Goethe wenigstens glückliche humoristische Einfälle und für den derben Spaß und das Burleske eine ausgesprochene Neigung hatte. Doch sind die Schiller'schen Bearbeitungen französischer Komödieen ebenso unbedeutend, wie die Goethe'schen Possen und heitern Singspiele. Das seit Lessing verwaiste Lustspiel bedurfte daher einer

besonderen Pflege und fand sie durch die schreibfertige Hand des witzbegabten Kotzebue. A. W. Iffland war selbst berühmter Schauspieler, bekannt mit allen Geheimnissen seiner Kunst, mit den Neigungen des deutschen Publikums, mit den Wirkungen gewandter Technik. Das bezaubernde Beispiel der Schiller'schen und Goethe'schen Muse verführte ihn nicht, aus dem Kreise herauszutreten, den er mit klarem Bewußtsein seiner Kunst gezogen, indem er überhaupt die Poesie in den Dienst seines darstellenden Talentes gab. Dieser Kreis war nun das bürgerliche Drama mit leichten Schwenkungen nach der Tragödie und nach dem Lustspiel hin, welche beide bei ihm aber nicht die rechte Mitte des Conversationstons überschritten. Dies war auch der Kreis seines darstellenden Talents, welches die Charaktere aus einer Fülle von kleinen Zügen und Eigenheiten aufzubauen liebte und den einfachen Ton des Gemüths und der herzlichen Ansprache besser traf, als den schwunghaften einer pathetischen Begeisterung. Das bürgerliche Drama war in Frankreich von Diderot gepflegt worden, dessen père de famille für sein classisches Muster galt, in England von Lillo, Moore u. A., deren Werke: George Barnwell, der Spieler, unmittelbar in das sociale Leben der Gegenwart, in seine Laster und Tugenden eingriffen. In Deutschland hatte Lessing in seiner Miß Sara Sampson, seiner Minna von Barnhelm und Emilia Galotti mit vorwiegend heiterer oder tragischer Färbung doch den Ton der bürgerlichen Sphäre festgehalten und mußte umsomehr für Iffland's einzigen bedeutenden Vorgänger gelten, als Schiller in „Kabale und Liebe," Goethe in „Clavigo" und „Stella" dem bürgerlichen Trauerspiele Schwingen der Diction ansetzten, die einer ganz anderen Sphäre angehörten. Iffland ist nun der Matador unseres bürgerlichen Schauspiels, dessen Hauptzweck Rührung und moralische Besserung, dessen Mittel die Verkettung gemüthlicher Situationen, eine Charakteristik, die nirgends den realen Boden verliert, aber auch nirgends tiefere Bedeutung gewinnt, und eine oft warme, stets einfache Diction sind. Iffland hatte das Berliner Publikum vor sich; wir bewegen uns daher in seinen Stücken in der Sphäre des Militair- und Beam-

tenstaats. Dies ist für ihn so bezeichnend, daß seine eigentlichen Bürger, wie Fabricius u. a., in das Gebiet der altfränkischen Caricatur gehören. Wir haben es bei ihm mit Ministern, geheimen Räthen, Hofräthen, Majors, Hauptleuten, Oberförstern, Amtleuten, Obercommissarien, Rentmeistern und anderen Mandarinen des Beamtenstaats zu thun, neben denen nur der Adel und der reiche Kaufmanns- und Fabrikantenstand eine Rolle spielen. Aus diesen Kreisen entnimmt Iffland seine typischen Charaktere, unter denen er besonders den Alten seine Vorliebe zuwendet. Diese Iffland'schen Alten, welche in der Regel als dei ex machina oder in anderer Weise die Katastrophen herbeiführen und lenken, sind meistens von echtem Schrot und Korn, von unerschütterlicher Gewissenhaftigkeit und biederem Wesen; dabei besitzen sie einen Anflug humoristischer Launenhaftigkeit und eine Menge von Eigenheiten, welche dem Leben mit Glück abgelauscht sind. Der Oberförster und der Obercommissair Ahlden sind Musterbilder dieses Typus. Dazu gehören auch die alten Bedienten, die durch einen Fonds von Treue, gemüthlicher Zuneigung und Aufopferung hauptsächlich auf die Thränendrüsen, wirken. Die jungen Leute aber sind die Hitzköpfe, die Roués, die Verirrten, die beschämt und gebessert werden. Aus ihren Lastern und Vergehen erwächst meistentheils die dramatische Collision. Wir erinnern an Eduard Ruhberg in „Verbrechen aus Ehrsucht," an Baron von Wallenfeld im „Spieler," an Albert von Thurneisen, an Anton in den „Jägern," an Wilhelm in „Reue versöhnt." Bei allen diesen Collisionen steht das Criminalistische nur drohend im Hintergrunde; die Lösung geht auf moralischem Wege vor sich, und indem sie so von innen heraus wirkt, ergreift sie die Gemüther und bringt eine wohlthuende Rührung hervor. Daß Edelmuth ein drastisches Mittel zur Thränenerzeugung ist, dem gerade das gesunde und unverdorbene Gefühl schwer widersteht, das wußte Kotzebue so gut wie Iffland, und Beide gehn mit diesem Mittel nicht eben sparsam um. Die Collisionen der Stände untereinander kommen bei Iffland weniger häufig vor, als man vermuthen sollte, und bilden meistens mehr einen Incidenzpunkt der Verwickelung, als ihren Kern.

So wird Ruhberg durch seine Liebe zu einem adeligen Fräulein und durch seine aristokratischen Beziehungen zu seiner That verleitet; so finden sich mancherlei aristokratisch-bürgerliche Liebschaften und Mischehen, und in den „Jägern" spielt die Ueberhebung des adeligen Fräuleins von Zeck in den Fortgang der Handlung mithinein. Das Militair stellt ein Contingent von dramatischen Lieblingscharakteren von straffer und energischer Haltung. Der Einfluß des preußischen Militairstaates zeigt sich im kräftigen Stockregimente, wie z. B. der Kriegsminister im Spieler auch gegen die Civilisten eine Execution ergreift, die heutzutage nur in einer Stadt, über welche der Belagerungszustand verhängt ist, am Platze wäre.

Wie Schiller der ethische Idealist, so ist Iffland der moralische Realist. Den Iffland'schen Dramen giebt die moralische und bürgerliche Pflicht dieselbe Energie, welche die ideale Begeisterung den Dramen Schiller's gewährt. Die Collisionen, welche die Verletzung dieser Pflicht hervorruft, und ihre Ausgleichung durch innere Besserung bilden den Mittelpunkt der meisten Schauspiele Iffland's. Die Schuld der Helden besteht nicht in einer tragischen Ueberhebung, welche durch die Nemesis ausgeglichen wird, sondern in einer Uebereilung aus Affect und in moralischen Abwegen, welche zwar die äußeren Lebensverhältnisse zerrütten, aber doch auf dem Boden der inneren Gesinnung zur Versöhnung führen. Schiller persiflirt in „Shakespeare's Schatten" diese Misère, der nichts Großes passiren, durch welche nichts Großes geschehen kann. Er vermißte an diesem Spiegel des bürgerlichen Lebens die Idealität der Kunst und ihre erhebende Macht. Er sprach es aus, daß die Kunst eine Flucht aus den trivialen Lebensverhältnissen in andere Regionen sei:

Warum flieht ihr euch selbst, wenn ihr euch selber nur sucht?

Vor Allem aber kam ihm die moralische Ausgleichung am Schlusse dieser Stücke ungenügend vor:

Der Poet ist der Wirth, und der letzte Actus die Zeche —
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.

Diese Schiller'sche Parodie war ohne Zweifel der Grund, daß viele unserer Literarhistoriker über Iffland's Stücke mit einer gewissen Vor-

nehmheit weggingen, als ob sie nur zum alltäglichen Repertoirebedarf gehörten, während sie bei den verlorensten Richtungen der Excentrischen, die niemals ein Publikum gehabt, mit großer Vorliebe und Ausführlichkeit verweilten. So ist es in Deutschland zu der bezeichnenden Kluft gekommen, daß unsere Literaturgeschichten andere Berühmtheiten kennen, als das Volk, und daß es zum guten Ton und zur feinen, gelehrten Bildung gehört, über Schriftsteller die Achsel zu zucken, welche ein halbes Jahrhundert lang auf alle Schichten der Nation den unmittelbarsten und bedeutendsten Einfluß ausübten. Der Literarhistoriker hat ohne Zweifel die Pflicht, diesen Einfluß auf seine Quellen zurückzuführen und ebenso einen Rückschluß auf den nationalen Geist zu machen, wie umgekehrt aus seinen Bedürfnissen auch den Werth solcher bedeutsam wirkenden Productionen zu begreifen; aber auch vom blos ästhetischen Standpunkte zeugt es von großer Inconsequenz, die Dramen Lessing's zu vergöttern und die Dramen Iffland's, die ihnen sowohl in der ganzen Richtung und Haltung, wie in der meisterhaften Technik vollkommen ebenbürtig sind, nur beiläufig zu erwähnen.

Schiller, welcher vom Schauspiele nicht moralische Besserung, sondern sittliche Erhebung verlangte, hatte dabei das große Feld der Geschichte im Auge und die Sittlichkeit des antiken Bürgerthums, vergaß aber, daß das deutsche Volk noch kein öffentliches Forum hatte, daß die tiefsten Interessen der Einzelnen im Leben der Familie wurzelten, und das Staatsleben nur nach außen hin, und wenn es zum Aeußersten gekommen, eine nationale Begeisterung anfachen konnte. Die Familie, das Haus, Weib und Kind, Liebe und Ehe waren die Schwerpunkte der bürgerlichen Existenz, die bei der großen Masse weder eine staatsbürgerliche, noch eine weltbürgerliche war. Der Einzelne war an den Staat nur durch die Dienstpflicht und ihre Treue geknüpft. In der Familie und ihren Kreisen herrschte die Sitte. Da gab es nun Collisionen genug, schon die Lebensalter riefen sie hervor. Der Redlichkeit und starren Förmlichkeit des Alters trat die Jugend mit einer gewissen freigeistigen Richtung gegenüber, welche nach mancherlei Ausschweifungen in die rechte

Bahn zurückgeführt wurde. Die Pflichten gegen die Familie werden durch lasterhafte Neigungen verletzt, durch Spielwuth, Eifersucht, Ehrgeiz und Untreue. So sündigt der Gatte gegen die Gattin, der Sohn gegen den Vater, der Freund gegen den Freund. Alle diese Bilder waren aus dem Leben genommen und appellirten an die unmittelbarsten Sympathieen des Gefühls. Dennoch scheint ein solches Thema wenig Variationen zuzulassen und überdies, da ihm der Duft und Zauber poetischer Perspectiven fehlt, aller äußerlichen Hilfsmittel des Effects zu entbehren. Hier tritt nun die Vorzüglichkeit der Iffland'schen Technik ein, deren Studium den Dramatikern der Jetztzeit nicht genug empfohlen werden kann. Iffland bediente sich niemals berauschender scenischer Mittel oder jener blitzartigen Entdeckungen und Ueberraschungen, durch welche die Dramatiker der porte-Saint-Martin und ihnen nacheifernd viele deutsche Scribenten den Beifall des Publikums erstürmen; aber der Organismus seiner Dramen war so ineinandergreifend, daß der Hörer von Anfang an in dies Netz eingefangen wurde und keine Masche desselben durchreißen konnte. Eine Scene ging mit Nothwendigkeit aus der anderen hervor; keine war überflüssig, jeder Act schloß eine Entwickelungsstufe der Handlung und wies auf den folgenden hin. So wurde ohne scenische Gewaltmittel eine warme und gleichmäßige Spannung erhalten. Die Charaktere waren, ohne allen Schwung, treu und richtig gezeichnet. Wo es eine psychologische Entwickelung galt, da war der Charakter von Hause aus so angelegt, daß eine Umwandlung nnd Bekehrung durch seinen tüchtigen Fonds möglich gemacht wurde. Man hat den Iffland'schen Stücken oft eine Gewaltsamkeit der Katastrophen zum Vorwurfe gemacht; doch Iffland rechnete dabei auf die Genialität der Darstellung, welche diese Lücken um so wirksamer ausfüllen sollte. Wie er selbst im Geiste der Rolle und durch Inspiration zu improvisiren liebte, so legte er gewagte Uebergänge in seinen Dramen auf eine genial improvisirte Darstellung an. Die Schule der Darstellung, welche Iffland zur Vollendung führte, eine Schule, die dem ideellen Aufschwunge, als dessen Repräsentant Fleck dasteht, abhold war, hat in den Iffland'schen Stücken

ein ganzes Rollenrepertorium der dankbarsten Aufgaben erhalten. Die Diction derselben ist einfach, nie exaltirt, klar und sicher, warm in der Sprache der Empfindung, von glücklichem humoristischem Anfluge, wo ihn die Charakteristik verlangt, überall aber die rechte Mitte mit mehr Tact als Aengstlichkeit wahrend. Das juste-milieu des Denkens und Empfindens, der Charaktere und Lebenslagen bezeichnet vollkommen den Standpunkt Iffland's, ein juste-milieu, das allerdings höheren Ansprüchen gegenüber seicht und trivial erscheinen mußte, aber da sein dramatisches Fahrwasser seicht war, brauchte auch sein Gedankenschiff keinen tiefgehenden Kiel.

„Albert von Thurneisen" (1781) ist eines der wenigen Trauerspiele Iffland's und insofern interessant, als es den Kampf zwischen Liebe und Ehre, der in Calderon's Cid in romantische Ferne gerückt ist, modernisirt. An die Stelle der ritterlichen Ehre tritt natürlich die militairische, deren Verletzung der Held sich aus Liebe zu Schulden kommen läßt. Er verfällt daher dem Gesetze der militairischen Disciplin, deren dumpfe Luft über dem finsteren Soldatenstücke brütet. Iffland wählte hier den tragischen Ausgang; aber man sieht, wie er selbst sich nach einer versöhnenden Wendung sehnt. Die Trilogie: „Verbrechen aus Ehrsucht" (1784), „Bewußtsein" und „Reue versöhnt" schildert uns einen Familiendiebstahl und seine Folgen. Der Dichter hatte anfangs durch den Edelmuth des Obercommissairs eine Vertuschung der That eintreten lassen und den jungen Ruhberg überhaupt durch das Unheil, das er angestiftet, zur Besinnung gebracht. Kaiser Joseph hatte indessen, wie Iffland selbst erzählt, nach einer Vorstellung des Stückes geäußert: — „ich würde nicht so gelinde mit Ruhberg umgehn, wie der Verfasser." Dem energischen Monarchen schien die Rechtsverletzung einer strengeren Ahndung würdig und auf der anderen Seite Ruhberg's momentane Rührung keine hinreichende Bürgschaft für seine Besserung. In der That muß dem Staatsmann die Vertuschung des Verbrechens kein nachahmenswerthes Beispiel dünken, da die öffentliche Gerechtigkeit auch eine öffentliche Negation des Unrechts verlangt. Das war eben die schwächliche Seite der Iffland'schen Moral, daß sie bei solchen

tieferen Collisionen sich auch an die Stelle des Rechts zu setzen wagte. Doch wollte Iffland die Besserung Ruhberg's in ausgedehnterer Weise motiviren, daher schrieb er die beiden folgenden Stücke, in denen er ihn noch durch eine zehnactige Hölle jagt. Ruhberg hatte aus Ehrsucht gesündigt, aus Ueberhebung über seinen Stand — doch gerade das Bewußtsein dieser That tritt seinem Ehrgeiz hemmend in den Weg und quält ihn innerlich, bis die sich verbreitende Kunde seiner Vergangenheit ihn um Stellung und Freundschaft bringt. Die moralischen Folgen eines selbst rechtlich unbestraften Verbrechens sind hier mit großer Gewandtheit geschildert. Das dritte Stück bahnt nun die Versöhnung an, die besonders dadurch eingeleitet wird, daß Ruhberg ein Duplicat seines Verbrechens bei dem Sohne seines Principals verhindert. Die beiden letzten Stücke haben indeß lange nicht die dramatische Kraft und Wirkung des ersteren, in welchem der Conflict treffend motivirt und straff gehalten ist. Zu Iffland's besten Productionen gehören: „die Jäger" (1785) und „der Spieler," welche beide bis in die Gegenwart hinein sich auf dem Repertoire erhalten haben. „Die Jäger" nannte Iffland selbst ein ländliches Sittengemälde, da die Handlung mehr in Tableaux und Charakterschilderungen verläuft, die eigentliche Katastrophe aber an sich sehr unbedeutend ist, weil sie auf einem Irrthume beruht und nur durch Iffland's außerordentlich geschickte Behandlung einen großen Effect hervorbringt. „Die Jäger" zeigen, was der Dramatiker mit den einfachsten Mitteln, durch Natur und Wahrheit, vermag. Von den modernen dramatisirten Dorfgeschichten unterscheiden sie sich wesentlich durch den Mangel an jeder sentimentalen Schminke und affectirten Naivetät. Die Charaktere des Oberförsters und der Oberförsterin, die schlichte, heftig durchfahrende Redlichkeit des Ersteren, die eine Eigenthümlichkeit des Charakters und nicht, wie im „Erbförster," eine philosophische Marotte ist, die geschäftige und geschwätzige Sorglosigkeit der Zweiten sind so meisterhaft geschildert, der idyllische Hintergrund ist mit so sicheren Zügen aufgetragen, daß man sich in der beschränkten Welt und ihren gemüthlichen Zuständen vollkommen heimisch fühlt und Alles, was diesen einfachen Men-

schen begegnet, mit herzlicher Theilnahme aufnimmt. „Der Spieler“ führt uns dagegen in eine Welt socialer Zerrüttung, aus welcher sich der Held durch etwas gewaltsame Einwirkung von außen am Schluß zur Besserung aufrafft. Alle diese Besserungen sind indeß prekair; denn der Autor kann für den Rückfall seines Helden nicht bürgen. Die Technik des „Spielers“ ist ebenso trefflich, wie die der „Jäger“; der Charakter eines Posert ist originell, denn er entfernt sich von der Iffland'schen Schablone, und die edle Männlichkeit eines Hauptmann Stern und des Kriegsministers contrastirt wirksam mit den schwächlichen und zerfahrenen Verhältnissen. In „Elisa von Valberg“ (1792) sehen wir das zerrüttete eheliche Verhältniß des Fürsten durch die energische Wahrheitsliebe des Amthauptmannes und Elisa's unschuldige, echte Naivetät wiederhergestellt, eine Aufgabe, deren Lösung durch die glücklichste Combination der Scenen bewirkt wird. In den „Hagestolzen“ (1793) von denen Schiller selbst sagt, es rege sich darin die wahre Poesie, und ihr Licht dringe an mehreren Stellen glücklich durch, herrscht ebenfalls große Einheit der Handlung, und die Charaktere des geheimen Rathes Sternberg sowie des Hofrathes Reinhold, den Iffland vortrefflich in seiner Entwickelung aus einem grämlichen und hypochondrischen zum thätigen und befehlenden Manne darstellte, gehören zu den glücklichsten Gestalten der Iffland'schen Muse. Dasselbe gilt vom Kriegsrath Dallner in „Dienstpflicht“ (1795), ein Charakter, der in seiner rigoristischen Rechtlichkeit typisch geworden. Es würde zu weit führen, alle Iffland'schen Schauspiele genau durchzumustern, obwohl auch unter den weniger bekannten sich manches Treffliche befindet. Die Lustspiele Iffland's unterscheiden sich nur wenig von seinen Schauspielen, indem sie sich nicht zum freien Spiele des Humors erheben, sondern nur eine weniger ernste Collision in etwas leichterem Tone durchführen. So könnte das Lustspiel: „Herbsttag“ ebenso gut ein Schauspiel heißen, da es viele rührende Scenen enthält und nur durch den humoristisch gehaltenen Charakter des alten Licentiaten Wanner, dem Urbilde der „alten Magister,“ in eine heitere Sphäre gerückt wird. Das Lustspiel: „Hausfrieden“ zeigt die Störung

desselben an einigen glücklich contrastirten Gruppen, aus denen besonders der eindrucksfähige Hofrath mit seinem Wachsherzen wirksam emportaucht. Der gemäßigte Conversationston wird auch in diesen Lustspielen treu gewahrt und nirgends durch geniale Arabesken durchbrochen. Dagegen tritt hier das häufige, trockene Moralisiren, ein Erbfehler Iffland's, den er mit vielen typischen Gestalten auf einige Lustspieldichter der Gegenwart vererbt hat, störender hervor, als in seinen Schauspielen, deren Grundgedanke überhaupt irgend eine goldene Maxime der bürgerlichen Moral ist, die sich am Schlusse bei bengalischer Beleuchtung gegen das Publikum verbeugt.

Mit Iffland beherrschte die deutsche Bühne August von Kotzebue, dessen einzige Aehnlichkeit mit ihm indeß nur in seiner technischen Gewandtheit besteht, da er sowohl an Vielseitigkeit des Talents, wie an Witz und französischer Leichtigkeit ihm bei Weitem überlegen war. Während Kotzebue im Ausland noch immer für einen der Koryphäen der deutschen Literatur gilt, haben die deutschen Literarhistoriker für ihn nur ein schmähendes Urtheil, und der politische Haß, den er sich als Redacteur des literarischen Wochenblattes und als russischer Agent zugezogen, und der sich in der That des Burschenschafters Sand ein blutiges und dauerndes Denkmal setzte, ist nicht ohne Einfluß auf die Beurtheilung des Schriftstellers geblieben. Unsere Literarhistoriker wie Wachler u. A. schildern Kotzebue als den Repräsentanten der ungeschminkten Gemeinheit, und in der That ist das Prädicat für ihn fast stehend geworden. Kotzebue's dramatisches Talent kann nicht hoch genug veranschlagt werden, wurde aber durch die vollkommene Gesinnungslosigkeit des Autors beeinträchtigt. Nicht als ob Edelmuth und Großmuth seinen Helden fehlte; aber gerade die schwächliche Gemüthlichkeit, welche auch die herbsten sittlichen Collisionen in einem Thränenbade auflöst, hat ihm diesen Vorwurf zugezogen. Neben dieser weichlichen Rührung geht eine an Zweideutigkeiten reiche Frivolität leichter geschürzt, als die Musen Grécourts. Aber das Alles ist für Kotzebue und seine proteusartige Gewandtheit nicht bezeichnend, denn er hat ebenso moralische Schauspiele geschrieben, wie Iffland, und heroische Tra=

gödicen, wie Shakespeare und Schiller. Das Bezeichnende ist eben diese bodenlose Beweglichkeit, welche sich mit Leichtigkeit in alle Formen schickt und jeden beliebigen Inhalt verarbeitet, die Prosa, den Jambus, den romantischen Versmischmasch mit gleicher Unerschrockenheit commandirt und ebenso Rittertreue und Gespensterglauben, rührende Ehebrecherinnen und lustige Ehebrecher, tyrannische Wütheriche und fromme Prinzessinnen, unschuldige Zofen und verbuhlte Gebieterinnen, wimmernde Kinder und mordlustige Horden aus alter, mittlerer und neuer Zeit, aus allen Welttheilen, aus Peru, Kamtschatka, Egypten in buntester Reihenfolge schildert. Aber alle diese Stücke athmen einen Hauch des Talents, das auf dem Gebiete des Lustspiels mit aller Sicherheit einer großen Begabung auftritt. Doch allen fehlt jener Nerv der Gesinnung und der Hingabe, jener Ernst und jene Tiefe, durch welche der Genius seinen Werken ein dauerndes Gepräge aufdrückt. Sie sind flüchtig geschnitzelt, und alle etwa abgefallenen Spähne muß man mit in den Kauf nehmen. Neben wahrhaft dichterischem Aufschwunge findet sich eine erschreckende Trivialität, neben blendenden Witzen die plattesten Einfälle. Es sind Improvisationen — Kotzebue ist unser größter dramatischer Improvisator. Was den geistigen Inhalt betrifft, da finden sich alle Blößen der Glaubens- und Gewissenlosigkeit; was aber die dramatische Form betrifft, die Convenienzen der Bühne, das geschickte scenische Arrangement, die wirksamsten Gruppirungen und Combinationen, die schlagendsten Effecte, kurz, in Bezug auf die Gabe glücklicher und geschickter Erfindung — da muß man das Talent dieses Mannes bewundern, das für die dramatische Production in einer Weise organisirt war, die sich bis jetzt in Deutschland nicht wiederholt hat.

August von Kotzebue wurde 1761 in Weimar geboren und trat später in russische Dienste, die er bis zu seinem Tode nicht mehr verließ. In der classischen Glanzperiode Weimars kehrte er in diese Stadt zurück und nahm Theil an dem Dichterruhme der deutschen Koryphäen. Doch seine Sucht, Pamphlete und Pasquille zu schreiben, die ihn schon einmal von Weimar vertrieben hatte, brachte ihn

in immer neue Conflicte mit den literarischen Autoritäten. Er versuchte die Partei Schiller's zur Opposition gegen Goethe zu bewegen, verdarb es aber mit allen Parteien, mit den Classikern und Romantikern, und gründete in der deutschen Poesie eine neue Partei, die des gesunden Menschenverstandes, als deren Organ der von ihm und Merkel redigirte „Freimüthige" auftrat. Der gesunde Menschenverstand, der als erster Minister nicht verächtlich ist, spielte als Souverain doch eine klägliche Rolle, um so mehr, als die Anfeindungen der poetischen Ueberhebungen und romantischen Schwindeleien zu sehr von persönlichen Gesichtspunkten ausgingen. Die Romantiker rächten sich im „Athenäum" durch die kritische Vernichtung Kotzebue's, nachdem Aug. Wilh. von Schlegel schon 1800 „die Ehrenpforte für den Theaterpräsidenten Kotzebue" geschrieben und ihn mit allen seinen Stücken an einen burlesken Pranger gestellt hatte. Dies Urtheil der Romantiker ist für die Folgezeit maßgebend geblieben; man ist gegen Kotzebue's Talent stets ungerecht und verdammt seinen Charakter unbedingt. Hierzu trugen seine politischen Wandlungen und Schwankungen wesentlich bei. Anfangs Jacobiner und eifriger Gegner des Adels und der Vorrechte, vertheidigte er später den Erbadel in seiner bekannten Schrift, wurde zwar in russischen Diensten ein eifriger Gegner Napoleon's, dann aber ein heftiger Verfolger der liberalen Forderungen und studentischen Bestrebungen nach den Befreiungskriegen. Hatte ihm sein Pasquillantenorgan, das ihm, wie vielen andern das Diebsorgan, angeboren schien, schon die Ungnade des Kaisers Paul und seine bekannte Verbannung nach Sibirien zugezogen (1800), so zog es ihm jetzt den Haß der studentischen Jugend und sein tragisches Ende zu (1819). Seltsame Ironie des Schicksals, die den skeptischen Lustspieldichter selbst zum Helden einer Tragödie machte! Bei der Beurtheilung seines Charakters darf man indeß nicht vergessen, daß er im Privatleben sehr harmlos und gutmüthig, und nur seine vollkommene Indifferenz gegen das Ideale die Ursache seiner geistigen Schwankungen war. Der gesunde Menschenverstand ist ein Gottes- und Geisterleugner; ihm ist die Idee ein Gespenst, der Glauben ein Unding; er analysirt Alles und verändert

seine Front mit der größten taktischen Gewandtheit. Wenn er auf keiner tieferen Grundlage ruht, wird er frivol und erfreut sich am Spiel seiner eigenen Fertigkeit, welche bald diese, bald jene Karte zum Trumpfe macht, stets aber alle honneurs in der Hand hält. Wenn er producirt, braucht er den Witz und die Routine, er weiß zu combiniren, er hat in der Tragik poetische Einfälle und stickt seine Blumen nach guten Mustern. Das dramatische Talent aber, dem der Boden der Gesinnung fehlt, überträgt sich in's Leben — das war die Achilleusferse Kotzebue's. Der Dramatiker, der in seinen Charakteren den verschiedensten Ansichten und Standpunkten mit gleichem Geiste gerecht werden muß, kommt leicht in Gefahr, auch im Leben diese geistige Dialektik zur Geltung zu bringen, wenn ihn nicht die Größe der Gesinnung davor schützt. Das war es, was Kotzebue fehlte, um ein Schiller zu werden, während ihm zu einem Goethe die olympische Hoheit der ästhetischen Weltanschauung fehlte. Daß er aber, unter ungünstigeren nationalen Voraussetzungen, unser deutscher Molière ist, das ist eine Gerechtigkeit, die ihm gewiß zu Theil werden wird, wenn unsere burschenschaftlichen Literarhistoriker ausgestorben sein werden. Kotzebue's Fruchtbarkeit war unbegrenzt; darin ist er der deutsche Lope de Vega. Er hat außer einer Fülle polemischer Artikel, außer einer Menge autobiographischer Schriften und einigen Romanen über 100 Stücke hinterlassen. Fast alle haben die scenische Feuerprobe ausgehalten. Einige derselben sind in alle europäischen Sprachen übersetzt worden und haben deutsche Autoritäten wie Wieland, Jacobi, selbst Jean Paul zu Bewunderern gehabt. Goethe hat Zeitlebens das Talent Kotzebue's als bedeutend anerkannt. In Berlin, wo seine Erfolge die glänzendsten waren, wurden ihm mehr Auszeichnungen zu Theil, als sie einem Schiller in Aussicht gestellt worden. Er wurde vom König zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften, von der Königin Louise zum Vorleser ernannt (1804). Das sind in der That statistische Notizen, die schon durch ihre Menge imponiren und dem Dichter mindestens eine culturgeschichtliche Bedeutung zuerkennen, welche die Anklagen der romantischen Doctrinairs, die sich zum Theile

eine weit gröbere Apostasie zu Schulden kommen ließen, wenn nicht entkräften, doch auf das rechte Maß zurückführen kann.

Kotzebue's erste Periode bezeichnen die Rührstücke; seine zweite die mehr heroischen Trauerspiele, welche von der Weimar'schen Cultur beleckt waren — seine Lustspiele gehen durch beide Epochen hindurch. Durch das erste seiner rührenden Schauspiele: „Menschenhaß und Reue" (1789) hat sich Kotzebue einen europäischen Ruf erworben, und eine Künstlerin wie die Rachel in Paris trat noch bis in die letzte Zeit gern in der Rolle der Eulalia auf. In der That erinnert das Stück stark an die neufranzösischen Stücke der Boulevardstheater und die Werke ihrer deutschen Nachahmer. Es gemein zu finden, ist durchaus kein Grund vorhanden, denn es setzt nur einen Grundsatz der christlichen Moral in Scene. Wohl aber kann man sagen, daß dies nur in äußerlicher und trivialer Weise geschieht. Die Besserung der Sünderinnen durch gute Werke paßt für ein Magdaleneninstitut, nicht für ein Schauspiel, welches die Buße der Sünde innerlich anpassen muß. Man kann mildherzig sein und Almosen austheilen und doch immer wieder die Ehe brechen. Diese Aeußerlichkeit geht durch das ganze Stück hindurch. Der Menschenhasser Mainau ist ebenso wohlthätig, wie die Büßerin Eulalie — warum sollten sie sich nicht wiederlieben, um so mehr, als über dem Ehebruche der Eulalie längst Gras gewachsen ist? Nichts in der Welt hätte sie gehindert, sich im ersten Acte so zu finden, wie sie sich im letzten finden, wenn nicht Kotzebue erst seine dramatische Maschinerie hätte spielen lassen müssen. Die Art, wie er dies thut, ist für alle seine Stücke bezeichnend. Erst tiefes Geheimniß, zwei dichte Nebelschleier um den Unbekannten und die Unbekannte; dann lüften sie sich leise, dann ahnt man Beziehungen; dann treten sie immer deutlicher hervor und steigern die Spannung; dann sehen alle klar durch einen effectvollen Schreck; dann wird durch geschickte Gruppirung von Kindern die Versöhnung erzielt. Dazwischen sind rührende Wohlthaten ausgestreut, wie sie unser dramatischer Großalmosenier liebt, und komische Episoden aus dem Gebiete jener naturwüchsigen Charaktere, die Kotzebue in Ernst und Scherz immer in's

Vordertreffen stellt. Die theatralische Routine, wie die Appellation an die Weichherzigkeit des Publikums verfehlten nicht, eine große Wirkung hervorzubringen. Einer Zeit gegenüber, die allzu rigoristische Grundsätze festgehalten, wäre „Menschenhaß und Reue" von wohlthätigem Einflusse gewesen; aber so diente es nur dazu, die laxe Moral des Jahrhunderts zu fördern und, indem es die Sünde in einem Brei von Rührung aufweichte, die Schwäche des Menschen mit seinen edeln Eigenschaften in bedenklicher Weise zu verknüpfen. Der Kampf gegen die conventionelle Moral findet sich zwar auch in Goethe's und Schiller's ersten Stücken, aber es kommt darauf an, ob man aus der Tiefe oder von der Höhe herab gegen sie kämpft. Dort rief der üppige Naturwuchs den schönsten poetischen Baumschlag hervor, während Kotzebue in seinen geistigen Niederungen nur Knieholz großzog. So liebte er es, Rousseau'sche Naturkinder nackt der civilisirten Gesellschaft und ihrer Moral gegenüberzustellen. Halbwilde Völker müssen da besonders das weibliche Contingent liefern. Dazu gehörte schon in dem Roman: „Leiden der Ortenbergischen Familie" die Bramine Welly, in „den Indianern in England" (1789) die weltberühmte Gurli, deren Naivetät etwas waldmenschartiges hat; die sündige Kora in der „Sonnenjungfrau" (1788), einem Stücke, dessen Moral eine Apotheose der Spatzenliebe ist; Nettchen in „Bruder Moritz der Sonderling" (1791), der ein gewaltiger Starkgeist ist und alle gesellschaftlichen Vorurtheile, zu denen u. a. auch die Blutschande gerechnet wird, verachtet. Ebenso erläutert La Peyrouse die Möglichkeit der Bigamie und verlacht den englischen Galgen. Diese Stücke spielen meistens unter den exotischen Pflanzen. In ihnen zeigt sich „die Natur splitternackt, daß man jede Rippe ihr zählt," und zwar nach der Seite der Begierde. Eine andere Seite ihrer Bedürftigkeit stellen uns die Rührstücke dar, in denen Hunger und Elend spielen: „Armuth und Edelsinn" (1795), „der Opfertod" (1798), „der arme Poet" u. a. Hier bewegt sich Kotzebue auf demselben Terrain mit Iffland; nur ist Kotzebue äußerlicher in seinen Effecten, aber noch geschickter in ihrer Anordnung. Auch sucht er sich in der Regel aus der bloßen kleinstädtischen Bürgerlichkeit zu

weiteren gesellschaftlichen Perspectiven aufzuraffen. Hierher gehören auch: „die üble Laune" (1799), „die silberne Hochzeit" (1799) u. a. Wie glücklich Kotzebue in seinen Erfindungen war, das bezeugen besonders zwei Stücke: „das Schreibpult" (1800) und „die Stricknadeln," in denen er sich auch von seiner üblichen Schablone etwas emancipirte. Die Stricknadeln zeigen uns die Bekehrung einer jungen Weltdame, die auf dem besten Wege ist, ihrem Gatten untreu zu werden und sich einem Seladon zu ergeben, durch den Edelmuth ihres Mannes, dem dabei ein Vermächtniß der Schwiegermutter zu Statten kommt. Das Stück war ein Impromptu auf ein gegebenes Thema, aber die Art und Weise der Durchführung ist so glücklich, die Schürzung des einfachen Knotens so spannend und psychologisch richtig, daß das Stück den Effect, den es hervorbrachte, durch würdige Mittel erreichte. Dasselbe gilt von dem „Schreibpult," in welchem uns die Gefahren der Jugend geschildert werden. Ein junger reicher Kaufmann soll von einem Geisterbeschwörer, von einer auf die gute Partie speculirenden Mutter betrogen werden, doch ein Fähnrich, der von dem ersten als Geist, von der zweiten als Bruder angeworben wird, um die Ehre des Mädchens zu retten, übernimmt diese Rollen nur, um den Betrug zu entlarven. Die Wirkung, die dieser aus der Rolle fallende Geist und Bruder hervorbringt, ist sehr drastisch. Die Verknüpfung der anderen, ernsteren Intrigue mit diesen komischen ist so geschickt, daß wir dies Drama, abgesehen von einer etwas kecken Motivirung, für ein Meisterstück eines ineinandergreifenden dramatischen Organismus erklären. „Die Unvermählte," welche ein heutzutage wieder beliebtes Thema, die Würde des Jungfernstandes, behandelt, zeigt eine einfache Composition, und nur das immer wiederkehrende Almosengeben bringt eine ermüdende Wirkung hervor. Diese erste Gruppe der Kotzebue'schen Dramen beginnt mit einer derb naturalistischen Tendenz und breitet sich allmählich zu einer die verschiedensten gesellschaftlichen Motive umfassenden Schaubühne aus. Aber dies Gemälde der bürgerlichen Welt genügte der Phantasie eines Schriftstellers nicht, welcher den Schlüssel zu einem ganzen Arsenal von Effecten besaß und neben dem Kleingewehrfeuer der bürgerlichen

Rührung auch den Kanonendonner des Heroismus kommandiren wollte. Die Lorbern Schiller's ließen ihn nicht schlafen; der Effect, den dieser machte, schien ihm auch erreichbar, indem er ihn für einen theatralischen hielt. So griff er denn kühn in die Weltgeschichte hinein, und indem er anfangs nur biographische Schattenrisse und Einzelbilder aus ihr hervorholte, die er auch noch in seiner oft sehr unclassischen Prosa ausführte, wagte er sich später an ihre großen Katastrophen und nahm zu seinem idealistischen Aufschwunge den Jambus in seinen Dienst, den er zuweilen sogar nach Art der Romantiker mit einem aus allen Zonen zusammengelaufenen Versgesindel vertauschte. Das kamtschadalische Drama: „Benjowsky," sowie „die Kreuzfahrer" und „Johanna von Montfaucon" bilden den Uebergang zu Kotzebue's idealen Dramen, welche in Jamben nach Schiller'schen und Shakespeare'schen Mustern geschrieben sind. Diese drei Stücke gehören zu den bühnenwirksamsten Productionen Kotzebue's, und gegen den Heldenmuth der Johanna von Montfaucon und ihren fünfactigen scenischen Spectakel verschwindet die Schiller'sche Johanna trotz aller Kampfscenen und Wunderthaten. Bei Kotzebue geschehen keine Wunder, da seine Heldin eine verständige Amazone ohne allen mystischen Anstrich ist.

Kotzebue's ideal gehaltene Tragödieen sind fast ganz vom Repertoire verschwunden und dem heutigen Publikum meistens unbekannt. Ihre Zahl ist nicht gering, und in allen finden sich Scenen von echt tragischem Gepräge und Stellen von echt poetischem Schwunge. Doch diese flüchtigen Ausstrahlungen eines angebornen Talents reichten nicht aus, wo die Einsicht in das Kunstgesetz, der Nerv der Begeisterung und die tiefere, geschichtliche Weltanschauung fehlte. So wurde Kotzebue verführt, die Rührung in der historischen Tragödie nicht durch das erhebende Schicksal hervorzurufen, sondern durch jene kleinlichen Motive, die er in seinen Schauspielen im Ueberflusse ausstreute. Einzelne Züge der Wohlthätigkeit und edler Aufopferung mußten einen aus großer Ueberzeugung hervorgehenden Heroismus ersetzen. Die beste dieser Tragödieen, wenigstens der Composition nach, ist unstreitig „Octavia," bei welcher ihm Shakespeare's „Anto-

nius und Cleopatra" vorgeschwebt haben mag. Octavia, die Schwester des Octavian und die verlassene Gattin des Antonius, eilt nach Alexandrien, um den Bruder mit dem Gatten zu versöhnen und den Bürgerkrieg zu beenden. Daß sie den treulosen Gatten um des Vaterlandes willen fast in den Armen der Cleopatra aufsucht, das ist in der That ein Act des echt römischen Heroismus, der nach unseren Begriffen an die Grenzen sittlicher Möglichkeit streift. Indeß ist die tragische Collision klar und einfach und die Charakteristik treffend, obgleich der Charakter der Cleopatra, durch keinen Zug gehoben, etwas Megärenhaftes und Widerwärtiges hat. Die Diction erinnert abwechselnd an Schiller und Shakespeare, und wenn einzelne Bilder gesucht erscheinen, wie z. B. „daß Leidenschaften mit den Menschen spielen, wie der Wallfisch mit der Tonne," so haben doch andere eine bezeichnende, den Gedanken hebende Kraft, die sonst nur ein Attribut des echten Genius ist. So sagt Cäsar von Antonius:

Ja, ich verachte diese Gliederpuppe,
Von jeder Leidenschaft am Draht gezogen,
Mit einer Seel', auf deren Oberfläche
Ein jedes Lüftchen neue Wellen kräuselt,
In der sich Alles spiegelt, Gutes, Böses,
Doch ohne Spuren, ähnlich dem Gewässer,
Wenn über ihm der Sturm die Wolken jagt.

Octavia dagegen sagt von ihm:

Denn wo ein Mann,
Der Ceder gleich, die aus der Erde bricht,
Die Scholle, die ihn drückte, selber hebt
Und endlich abwirft, o da ist mehr Kraft,
Als wo des Gärtners Hand dem Blumenkeime
Ein jedes Sandkorn aus dem Wege schob.

Ueberhaupt athmen die Scenen, die Octavia zuerst mit dem Bruder und dann mit dem Gatten hat, eine Wärme des Ausdrucks und der Gesinnung, die an die besten Muster erinnert. „Gustav Wasa" und „Bayard" sind schon mehr musivische Arbeit ohne die rechte dramatische Einheit, indem eine Reihe von Abenteuern und Begebenheiten, die sich in lockerem Zusammenhange ablösen, zu theatralisch wirksamen Scenen ausgesponnen ist. Ebenso wenig histo-

rischen Halt hat das deutsche Ordensstück: „Heinrich Reuß von Plauen“ und „Rudolph von Habsburg und König Ottokar von Böhmen,“ ein später von Grillparzer behandelter Stoff. Den Einfluß der romantischen Schule und der spanischen Muster, die sich durch eine forcirte Versvirtuosität mit dem nöthigen Reimgeklingel auszeichnen, verrathen die spätesten Productionen Kotzebue's, besonders „der Schutzgeist,“ in welchem das haltlose Talent dieses Autors sich mit der Drahtmaschinerie der Puppentheater behilft und seine Charakteristik nur in großen Klecksen aufträgt, während er vorher schon in der Kinderkomödie: „die Hussiten vor Naumburg“ Unglaubliches in der fadesten und süßlichsten Manier geleistet und die Thränendrüsen gleichsam mechanisch zu rühren sucht, indem er massenhaft auf die empfindsamen Gemüther Sturm läuft. Als Tragödie am besten angelegt scheint uns der in Prosa geschriebene „Ubaldo,“ der wie Octavia einen wahrhaft tragischen Conflict enthält, aber ebenfalls durch die Ueberspanntheit eines mehr passiven Heroismus der Treue und Hingebung einen schwächlichen Eindruck macht. Es ist charakteristisch für diesen Autor, daß die Kraft bei ihm nur eine übermäßige Aufbauschung der Schwäche ist und selbst bei verständigster Motivirung nur den Eindruck einer gewaltsamen und unnatürlichen Anstrengung macht.

Kotzebue's eigentliche Lorbern wachsen auf dem Gebiete des Lustspiels, da seine rasche und scharfe Auffassungsgabe, seine souveraine Verachtung der Vorurtheile, die Beweglichkeit seiner Phantasie und die Virtuosität seiner Darstellung ihn vor Allen befähigten, Thorheiten der Mode zu geißeln und Einseitigkeiten des geselligen Lebens, wie Schwäche der Charaktere scharf zu beobachten und nachzuzeichnen. Seine Satyre ging nicht aus einer großen Gesinnung hervor, sie hatte keinen juvenalischen Ernst, welcher den Geist einer ganzen Epoche zu zeichnen vermochte, ebenso wenig eine aristophanische Bedeutung den nationalen Verhältnissen gegenüber. Kotzebue's Charakter sympathisirte mit den Schwächen der Zeit, sein Verstand aber wußte sie zu analysiren, sein Talent sie wirksam zu schildern. Die Vorliebe zum Pasquillartigen war dem Lustspieldichter förderlich, der ja in den

komischen Nüancen der Charaktere seine Hauptwirkung suchen mußte. Das Lustspiel ist ja nur der vom Humor commandirte, taktische Aufmarsch und Conflict von Persönlichkeiten, welche eine rein menschliche Thorheit oder die Thorheit einer bestimmten Zeit an sich darstellen. Wenn Lessing den Schöpfungskeim des modernen Lustspiels gepflanzt, so ist Kotzebue der Kunstgärtner, der ihn zu allen Varietäten der Blüthe großgezogen. In der That hat das Lustspiel bis in die neueste Zeit die Typen der Charaktere, die Art und Weise der Verwickelung und das technische Geheimniß des komischen Bühneneffects von Kotzebue entlehnt, nur daß wenige Schüler ihren Meister erreicht haben. Der Kreis der gegebenen Gestalten und Intriguen ist sogar nur wenig erweitert worden. Schon in Kotzebue's Schauspielen finden sich komische Episoden und Charakterzeichnungen von großer Wirksamkeit. In seinen Lustspielen liebte er im Gegensatze zu Iffland, welcher den ernsten Conversationston vorwalten ließ, die Hinneigung zur Posse, das keck Aufgetragene und derb Ausgeführte. Doch gab ihm hier sein schärfer Verstand das Maß, das seinem Pathos in den Tragödieen fehlte, sodaß er sich von der eigentlichen Caricatur freihielt. Die schroffe Spaltung des deutschen geselligen Lebens in die verschiedenen Stände und ihre gegenseitige vorurtheilsvolle Ausschließung bot lächerliche Seiten dar, welche dem Lustspieldichter willkommen sein mußten. Den Adel parodirte Kotzebue mit ungemeinem Witze im „Don Ranudo de Kolibrados," die kleinbürgerliche Beschränktheit in den „deutschen Kleinstädtern," die bäurische Tölpelei im „Pachter Feldkümmel." In den Kreis des Lächerlichen paßte die Collision zwischen den Anforderungen der hypernaiven Natur und den Einschränkungen der modischen Gesellschaft, die Kotzebue in seinen Schauspielen behandelt, besser, und so liebt es der Dichter, unverfälschte Naturburschen in ihrem Contraste mit den civilisirten Cirkeln zu schildern. Doch auf der anderen Seite gab er den bedenklichsten Conflicten eine komische Lösung, wie in seinem witzigsten Lustspiele: „der Rehbock," in welchem der Geschlechtertausch auf's Kühnste durchgeführt wird, und Verwickelungen, die zur Blutschande führen mußten, zuletzt als das ganz natürliche Ergebniß der Geschwisterliebe

beklatscht werden. Dies Stück hat dem Autor vor allen den Vorwurf der Zweideutigkeit und Unsittlichkeit zugezogen, der mehr noch durch die Tendenz des Ganzen, welche die sittliche Liebe durch die sinnliche persiflirt, als durch die einzelnen Zoten gerechtfertigt ist. Dann geben ihm wieder wissenschaftliche Richtungen Stoff zur Verspottung geistiger Verkehrtheit, wie z. B. die Phrenologie, die er in den „Organen des Gehirns," und die Kant'sche Philosophie, die er in der „Sucht zu glänzen" lächerlich machte. Andere Lustspiele und Possen, wie der „Wirrwarr," tragen ihren Zweck in sich selbst, im bunten Durcheinanderwürfeln und komischen Gruppiren von Charakteren und Situationen. Wenn es für den Organismus des Lustspiels wesentlich ist, daß sich in den verschiedenen Gruppen und concentrischen Kreisen ein Grundgedanke spiegelt, der dem Ganzen ebensowohl Einheit, als Bedeutung giebt; wenn die Kunst des Lustspieldichters darin besteht, zwei oder drei Intriguen nicht parallel nebeneinander herlaufen zu lassen, sondern im Mittelpunkte eines Gedankens zu verknüpfen: so muß man Kotzebue's künstlerisches Streben gelten lassen, da er in vielen Lustspielen, in der „Sucht zu glänzen" u. a., selbst im „Rehbock" dies in einer Weise erreicht hat, welche bei Shakespeare von den kritischen Auslegern mit Bewunderung nachgewiesen wird. Ueberhaupt werden große Wirkungen auf der Bühne meistens nur durch Kunstmittel, die dem Wesen des Drama's angehören, erreicht, indem der theatralische Effect ohne den dramatischen nur schwächlich ist. Es kommt daher statt eines vornehmen Achselzuckens, mit welchem man die praktischen Bühnenschriftsteller abfertigt, darauf an, diejenige Seite nachzuweisen, wo ihre Wirkungen aus der Erfüllung eines tiefgreifenden Kunstgesetzes hervorgehn, dessen Beobachtung von größeren, idealen Talenten oft mit Unrecht vernachlässigt wird. Kotzebue's Erfolge beruhn nicht blos auf der Koketterie mit der schwächlichen Schönseligkeit der Zeitgenossen, sondern auch auf der sorgfältigen Durchführung der dramatischen Einheit und graziösen Verknüpfung geschickt eingeleiteter Intriguen, also auf wesentlich ästhetischen Vorzügen. Wenn wir außer seinen Originalarbeiten noch die vielen Bearbeitungen, z. B. „der

Schule der Frauen" von Molière, „des Westindiers" von Cumberland, und seine Opern, in denen er nur das singen lassen wollte, was sich vernünftigerweise singen läßt, in Betracht ziehn, so kommt eine Summe dramatischer Thätigkeit heraus, welche in Deutschland ohne Beispiel ist.

Eine gleiche dramatische Richtung wie Iffland und Kotzebue, obgleich ein persönlicher Gegner des Letzteren, verfolgte Friedrich Wilhelm Ziegler aus Braunschweig (1760—1827), ein langjähriger Schauspieler des Wiener Hoftheaters. Seine Hauptdramen, die in einer Ausgabe von 1791 erschienen, gehören dem vorigen Jahrhundert an. An Iffland erinnern Dramen, wie „die Mohrin," an Kotzebue Lustspiele, wie „Weltton und Herzensgüte." In jenem Drama liebt die schwarze Heldin einen Lord, dem sie das Leben gerettet, und wird von ihm wieder geliebt. Die Familie legt der Verbindung Hindernisse in den Weg; die Heldin will entsagen, wird aber eines Diebstahls verdächtigt, als sie das ihr gehörige Bild des Geliebten aus dem Pulte rauben will, in den es eine feindliche Tante des Helden verschlossen, und statt seiner eine andere Brieftasche nimmt. Die Verwickelungen lösen sich indeß in befriedigender Weise. Das Stück ist geschickt entworfen, spannend und rührend zugleich. Die Vorliebe für Heldinnen aus unterdrückten, anders gefärbten Menschheitsstämmen hatte bereits Kotzebue in seinen Brahminentöchtern und Sonnenjungfrauen für die Bühne ausgebeutet, und so war lange vor Onkle Tom's Hütte jene das Pult erbrechende Negerin eine Lieblingsgestalt des deutschen Publikums. Das Lustspiel: „Weltton und Herzensgüte" behandelt die Bekehrung eines lasterhaften „Präsidenten" zur Tugend ganz in Kotzebue's weichlicher, beschönigender Manier. Am bekanntesten ist Ziegler's Schauspiel: „Parteiwuth" geworden, in welchem es ihm weniger auf die Darstellung der politischen Parteien zur Zeit des englischen Bürgerkrieges ankam, als auf spannende Situationen und Charaktere, die sich zu Paradepferden für die Schauspieler eigneten. Ein solcher Charakter ist der Oberrichter Gottlieb Kocke, ein politischer Parteigänger, bei dessen Gestaltung dem Verfasser die Fouquiers und Couthons der

französischen Revolutionstribunale vor der ahnenden Seele schwebten. Die übertriebenen Kontraste dieses Charakters gaben den darstellenden Künstlern bis in die neueste Zeit willkommene Handhaben für die glänzenden Effekte ihrer Kunst. Auch Ritter- und historische Stücke hat Ziegler verfaßt.

Ganz im Geiste Kotzebue's wirkte Julius von Voß aus Brandenburg (1768—1832), preußischer Officier, wüst und frivol, aber treffender Sittenmaler in seinen kulturgeschichtlichen Romanen und Lustspielen. Seine Werke verhalten sich zu den Dichtungen der patriotischen Befreiungssänger wie die Jahre 1805 und 1806 zu 1813 und 1814. Doch er ist kein Juvenal und Persius unserer ruhmlosen Junkerepoche; sondern er schöpft nur wüste Abenteuer aus ihr und schildert die verwilderte Zeit, wie der Simplicissimus die soldatische Rohheit des dreißigjährigen Krieges. Besonders in den „Begebenheiten einer Marketenderin" (1809) erinnern viele derbkräftige Motive an den alten Volksroman und die ganze simplicianische Literatur. Die Heldin heirathet mehr Männer als die Erzbetrügerin Courage im Trutz-Simplex. Ein Lieblingsmotiv ist die Verwechslung der Geschlechter, welche den Romanen von Voß einen hermaphroditischen Zug giebt und auch in vielen wie z. B. in „Don Vigo und Donna Cajetana" wiederkehrt. Husarenofficiere, Uhlanenbräute, französische Marketenderinnen sind die Heldinnen seiner übrigen Romane, in denen eine naßkalte Bivouakluft und die ganze Lüderlichkeit des Lagerlebens vorherrscht. Wenn man die epigonenhafte Verherrlichung des preußischen Junkerthums von 1806, wie sie Georg Hesekiel in seinen Romanen versucht, mit den aus dem Leben jener Zeit heraus geschriebenen Werken von Julius von Voß vergleicht, besonders mit den „Begebenheiten eines Officiers, der wie Alcibiades lebte und wie Cato starb (1817)," so sieht man recht, wie die Verklärung der modernen Tendenzsucht die kulturgeschichtliche Wahrheit entstellt. Jener Held, welcher wettet, ohne Hosen an Damen vorüberzureiten, jener Wachtstuben-Don Juan — und Hesekiel's edle und patriotische „Kreuzritter" — welch ein Contrast! Auch in den Lustspielen von Julius von Voß, die alle

an der Grenze des Schwankes stehen (1807—1818), und in den „neuen Lustspielen" (1823—27) herrscht eine kecke Wachtstubenkomik, welche die Trümpfe mit den Fäusten auf den Tisch schlägt, ein herausfordernder Ton, ein lustiger Bowlenhumor! Besonders in jenen ersteren spiegelt sich die eigenthümlich zersetzte Kultursphäre Berlins zur Zeit, als das Gebäude Friedrich's des Großen, wunderlich unausgebessert, durch die Erdstöße der Revolution und des Imperatorenthums erschüttert wurde. Doch auch die späteren Stücke verrathen nur zu sehr, daß gerade jene Epoche in Fleisch und Blut des Lustspieldichters übergegangen ist. Deshalb ist auch Voß rascher veraltet, als Kotzebue, und selbst einige modernisirte Aufstutzungen seiner Muse, wie z. B. „Künstlers Erdenwallen," das Louis Schneider bearbeitete, konnten keinen dauernden Erfolg gewinnen. Das Stück stellt die Verderbniß der literarisch-künstlerischen Kreise dar, in welche ein junger Mann und ein junges Mädchen vom Lande gerathen. Noch weniger können Schauspiele, wie „die Liebe im Zuchthause," dem Geschmack der Gegenwart zusagen.

Zur Kotzebue'schen Richtung gehörte auch Graf Friedrich Julius Heinrich von Soden aus Ansbach (1754—1831), preußischer Geheimer Rath und Gesandter am fränkischen Kreise zu Nürnberg, ein tüchtiger, staatswissenschaftlicher Schriftsteller, dessen neunbändiges Werk über die Nationalökonomie (1805—24) diese Wissenschaft eigentlich in Deutschland eingeführt hat. Dem Theater wandte er seine Mußestunden zu und errichtete 1804 das erste stehende Theater zu Würzburg, welches er, wie später das zu Bamberg, längere Zeit leitete. Historische Stoffe behandelte er in seinen dramatischen Werken sentimental und familienhaft, wie Kotzebue, wenn er auch in der Form die Einfachheit der antiken und französischen Tragödie in einem oft seltsam lakonischen Styl anstrebte. Großmuth ist wie bei Kotzebue ein Lieblingsmotiv. Schah Sadi nimmt sich das Leben, um zwei Liebende glücklich zu machen; Franz von Sickingen giebt seine Einwilligung zur Ehe seiner Tochter mit einem armen Hirten. Geschichtliche Buhlerinnen und fürstliche Geliebte, Cleopatra, Bianca Capello, Inez de Castro,

Anna Boleyn waren Soden's Lieblingsheldinnen. In der „Macht der Wallungen" (1791) wird ein Fürst durch eine tugendhafte Prinzessin bekehrt, in welche er verliebt ist; in „Aurora" (1790) spielt die Heldin mancherlei phantastische Rollen und erscheint dem Geliebten bald als Satan, bald als engelhaftes Geschöpf seiner Einbildung. In der „deutschen Hausmutter" (1797) lehnt Soden sich an Diderot, an Gemmingen, den Verfasser des „deutschen Hausvaters," und an Iffland an und schreibt ein echt bürgerliches Rührstück. Die edle Fassung einer braven Hausmutter, die an ihrem Sohn, ihrer Tochter und Schwiegertochter nur Unerfreuliches erlebt, erregt die Theilnahme und die Thränen des Publikums. Ebenso empfindsam ist, bei aller kecken Frivolität, Soden's Hexameter-Idylle: „Emmy oder die zerbrochnen Eier." Eine Schweizer Unschuld hat, als sie mit einem Korb Eier auf den Markt geht, ein Liebesabenteuer mit einem Kosackenofficier, bei welcher Gelegenheit ihr die Eier zerbrechen. Ein Motiv à la Grécourt und ganz sentimental behandelt!

Auch Heribert von Dalberg, der Mannheimer Theaterintendant, mit welchem Schiller in einer im Ganzen wenig förderlichen Beziehung gestanden (1749—1806), hat einige Stücke im Kotzebue'schen Styl verfaßt, unter denen ein „farbiger" Held nicht fehlt, der Negersclave „Orinocko," der seine Geliebte ermordet, um sie den Nachstellungen der Weißen zu entziehen. Sein „Mönch von Carmel" (1787) verdient Erwähnung als Vorläufer der Schicksalsstücke. Auch der Schauspieler Beil schrieb, wie Iffland, Dramen z. B. die Spieler, Armuth und Hofffahrt u. a., nur mit größerer Leidenschaftlichkeit.

So hatte sich neben dem Idealismus Schiller's und Goethe's der Realismus Iffland's und Kotzebue's in großer Breite und Ueppigkeit des deutschen Theaters bemächtigt, und wenn jener Idealismus zu den Ausartungen des Gedankens, die wir bei den Schicksalstragöden finden, die Grundlage gab, so entnahmen sie doch auch der ausgebildeten Routine der Realisten mancherlei Motive und Effecte, die zum Erfolge ihrer Schöpfungen wesentlich beitrugen.

Achter Abschnitt.

Auflösung des classischen Ideals. Fortsetzung:

Die Schicksalstragöden: Zacharias Werner, Adolf Müllner, Franz Grillparzer, Ernst Houwald.

Schiller hatte in seinem „Wallenstein" das Schicksal dem Anscheine nach in eine astrologische Perspective gerückt, in Wahrheit aber in die Brust des Helden selbst verlegt. Ebenso schien es in der „Jungfrau" wie eine magische Gewalt mit dunkeln Einflüsterungen über den Wolken zu schweben, während es doch nur auf rein menschlichem Boden stand. Anders trat es in der „Braut von Messina" auf, wo es als eine dunkle vorherbestimmte Nothwendigkeit, theils auf antiker, theils auf romantischer Grundlage, die Selbstbestimmung der Helden in sein magisches Netz einfing und zum bedeutungslosen Spiele machte. An diese Verirrung knüpften jene Dramatiker an, die man gewohnt ist, unter der Bezeichnung „Schicksalstragöden" zusammenzufassen, obwohl Jeder von ihnen nur in einem einzigen Stücke diesem Gedankenmonstrum seinen Tribut abgetragen, und sie im Uebrigen eine von einander ganz abweichende Richtung verfolgten. Werner gerieth in die abstruseste Romantik, während Müllner sein „Schicksal" mit nüchternem Verstande nach Criminalacten zurecht machte, Grillparzer mit künstlerischen Intentionen und in meist classischer Form producirte, Houwald aber mit süßlicher Geziertheit Gift und Honig durcheinandermischte. Die Prädestination, welche in der größten Aeußerlichkeit, als Erbstück der Familie, als ominöses Datum, als Namenszug auf einem Bilde u. s. w. auftrat, hob die Zurechnungsfähigkeit der Helden auf und machte sie zu Marionetten, die an geheimnißvollen Drähten tanzten. Die antike Weltanschauung in dieser Verzerrung auf moderne Verhältnisse zu übertragen, das war eine offenbare Thorheit. Denn die moderne Prädestination besteht in etwas ganz Anderem, in der dunkeln Naturseite des individuellen Charakters, die zu einer dämonischen Macht heranwachsen kann; und ein Materialist, welcher die Handlungen der Menschen aus

der Körperconstitution, aus Stockungen des Pfortadersystems, aus Hirn- und Herzfehlern motivirt, wird, so einseitig seine Auffassung sein mag, doch eher eine menschliche Saite berühren, als jene Apostel eines Schicksals, das nur ein Gespenst der krankhaft erhitzten Einbildung und eine unglückliche Ueberlieferung des Familien-Aberglaubens ist. Die Aeußerlichkeit, in der es auftritt, gab der Satyre willkommenen Stoff, und Platen's „verhängnißvolle Gabel,“ sowie Castelli's „Schicksalsstrumpf“ trafen hierin gleich die schwächste Seite dieser ganzen Richtung. Zacharias Werner (1768—1823), aus Königsberg gebürtig und von den düsteren Einflüssen der Hamann'schen Gedankenmagie in seiner Entwickelung mitbestimmt, gab mit seinem „24. Februar“ (1815) den Ton an, und dieser war der Grundton des Leitakkordes, welcher von den Schiller'schen Dramen zu den eigenthümlichen Schicksalstragödieen hinüberführte, sowie Werner auf der andern Seite die Auflösung des classischen Ideals und seinen Uebergang in die romantische Verwilderung auf's Deutlichste in seinen Stücken darstellt. Werner war eine jener großen Begabungen, die durch einen sonderbaren Unstern sich weder im Leben, noch in der Kunst zu orientiren verstehn, weil die vorwiegende Macht des Gemüths, das sich über seine Interessen nicht klar zu werden vermag, und die Spiele einer ungeregelten Phantasie das verständige und ästhetische Maß nicht zur Geltung kommen lassen. Während das Genie sich aus der Gährung zur Klarheit hindurcharbeitet, gerathen diese Talente immer tiefer in die Gährung hinein, und ihr Lebenslauf bewegt sich mit allen seinen Schöpfungen in absteigender Linie. Königsberg ist von jeher die Stadt der geistigen Extreme gewesen. Neben dem weltbewegenden Verstande eines Kant und seiner imponirenden Nüchternheit stand die ahnungsvolle Offenbarungsmystik eines Hamann und ihre verworrene Trunkenheit; neben der rationalistischen Aufklärung der adamitische Pietismus; neben der liberalen und radicalen Fortschrittspartei die Reaction in starrster Gestalt. Gegenden, in denen die Natur nicht gewissermaßen durch eine schöne Mitte versöhnend den Geist aus seiner eigenen Welt in eine außer ihm lebendige, feste Harmonie herausreißt, bestimmen leicht die geistige

Entwickelung zu einem eigensinnigen Brüten, das sich einseitig in seine eigenen Consequenzen verliert. Zacharias Werner und Amadeus Hoffmann sind in der That zwei seltsame Repräsentanten der Stadt „der reinen Vernunft" und ihres Kriticismus, wenn man die dort fortwuchernde Hamann'sche Richtung in Anschlag zu bringen vergißt.

Zacharias Werner hatte seinen Vater früh verloren und wurde unter den Einflüssen einer geisteskranken Mutter erzogen, deren fixe Idee der religiösen Sphäre entnommen war. Sie glaubte nämlich, die Jungfrau Maria zu sein und den Weltheiland geboren zu haben. Dieser Weltheiland selbst führte ein sehr regelloses Leben, hielt sich 1795—1801 als Beamter in Warschau auf, verheirathete sich in dieser Zeit dreimal und ließ sich dreimal scheiden. Später lebte er in Königsberg und in Berlin, wo ihn die Romantiker ganz in ihre Kreise zogen. Nach einem Aufenthalte in Weimar und in der Schweiz, wo Frau von Staël seinen stammelnden Offenbarungen mit Andacht lauschte, ging er 1809 nach Rom und 1811 zum Katholicismus über. 1813 ließ er sich in Wien zum Priester weihen und predigte dort mit weniger Verstand und Humor, als ehemals Abraham a Santa Clara, wenn er ihm auch manche volksthümlichen Grimassen abgelernt. Hier starb er, ohne seinen Entschluß, in den Orden der Redemptoristen zu treten, ausgeführt zu haben, im Jahre 1823. Seine wechselnden Lebensverhältnisse spiegeln sich in seinen Werken und bilden ziemlich scharfe Einschnitte seiner Entwickelung, die zuletzt in vollendete seraphische Poesie- und Gedankenlosigkeit ausartete. Werner hatte ein ursprüngliches dramatisches Talent von realistischer Tüchtigkeit, die Gabe, Charaktere durch kleine Züge bedeutend hinzustellen, und wußte die scenischen Mittel ebenso phantasievoll zu beherrschen, wie in grandioser Weise in Anwendung zu bringen. So war er für die historische Tragödie vortrefflich organisirt, um so mehr, als auch der Schwung des Gedankens und Andacht und Wärme des Gemüths, die Sehnsucht, etwas geistig Bedeutendes zu gestalten, in ihm lebendig waren. Aber gerade dieses Brüten in den Tiefen des Gemüths wurde bei ihm zur dämonischen Macht, die über seine Vor-

züge gespenstisch übergriff, mit jedem Stücke mehr in den Vordergrund trat und zuletzt in einem Gemisch von Sang und Klang und phantastischem Bilderwust die Kraft der dramatischen Gestaltung erstickte. Leider haben wir in Deutschland Entwickelungen von Talenten, welche der Entwickelung des Wahnsinns vollkommen ähnlich sehn. Immer kleiner, schwächer wird der Tag der Seele; alle bedeutenden Kräfte des Geistes werden zuletzt von jener mächtigen Gewalt absorbirt, die als Monomanie beginnt und als Verwirrtheit endet. Es ist in der That ein bedauerliches Zeichen, daß ganze literarische Richtungen, welche nicht nur den Zeitgenossen imponirten, sondern sogar von den politischen Großmeistern beschützt wurden, eigentlich aus ganz abnormen Seelenzuständen hervorgegangen sind, die mehr in das Gebiet der Seelenheilkunde gehören, als in das der Literatur. Das Interessante solcher pathologischen Entwickelungen hat mit dem Interesse an der objectiven künstlerischen Leistung Nichts gemein; es geht aus dem Interesse hervor, das die raffinirte Bildung an allen Mißbildungen und Verzerrungen nimmt, nachdem ihr die organische Gesundheit langweilig geworden. Werner hat offenbar von seiner Mutter den Keim einer Geisteskrankheit geerbt, die bei ihm nicht vollständig zum Ausbruch gekommen ist, aber doch seinem Talente die Spitze abbrach. Das Gerüst der Werner'schen Dramen ist in der Regel großartig, jedoch mehr episch breit, als dramatisch niet- und nagelfest. Er liebt die epische Malerei selbst in den Decorationen und läßt stets mehrere Ströme der Handlung nebeneinander herlaufen, ohne sie zu einem Hauptstrome zu vereinigen. Es ist schwer, aus vielen seiner Dramen den eigentlichen Helden herauszufinden. Dagegen giebt es in allen Charaktere, in denen die Schiller'sche sittliche Energie sich zu einer Potenz erhebt, die an das Karikirte grenzt, Kraftmenschen, nicht im Sinne der Stürmer und Dränger, sondern im Sinne einer an Barbarei grenzenden Strenge der Pflichterfüllung oder jener titanischen Größe des Strebens, für welche kein gewöhnlicher Maßstab ausreicht. In Werner liegt daher die Wurzel, aus der später die Grabbe'sche Richtung hervorging. Durch seine Art und Weise zu charakterisiren unterscheidet sich indeß

Werner wesentlich von Schiller, indem er es liebt, das Realistische herauszukehren und die Naturseite des Menschlichen so reich zu dotiren, daß sie dem idealistischen Capitale das Gegengewicht hält. Bei Schiller sind die Helden durch das Feuer der sie bestimmenden Gedanken zu idealer Menschlichkeit geläutert; ihr erstes Auftreten schon zeigt das volle Gewicht ihres Wesens. Werner dagegen baut seine Charaktere allmählich auf aus einer Menge von Eigenheiten, und die geistige Einheit und Bedeutung der Persönlichkeit schimmert erst spät durch das festgebaute Gehäuse. Dies giebt indeß den Gestalten lebendige Wahrheit und dramatischen Kern, ja oft eine an Shakespeare erinnernde humoristische Originalität. Daher kommt auch in die Werner'schen Dramen eine frische, dramatische Bewegung, ein anschauliches Leben, eine Fülle von Begebenheiten, die allerdings nicht immer Thaten sind, denen auch die straffe dramatische Einheit fehlt, die aber doch durch wirksame Bilder und Gruppen erfreuen. Die theatralische Drapirung der Werner'schen Tragödieen übertrifft an Glanz und Pomp noch die Schiller'sche. Man denke nur an die Ausstattung des Templerordens und an die mystische Macht seiner Mysterien, an die geheimnißvollen Sitzungen „der Söhne des Thals," an „den Reichstag zu Worms" und an die Scenen der Bilderstürmer im „Luther," an die polnische Hochzeit und die Kampfscenen im „Kreuz an der Ostsee," und man wird einräumen, daß Werner der deutschen Bühnenregie im scenischen Arrangement der Massenbilder und großer geschichtlicher und kirchlicher Tableaux, sowie im brillanten Aufgebote von Costüm und Decorationen das Höchste zugemuthet, ohne die Grenzen der scenischen Möglichkeit zu überschreiten. Darin lag aber unmittelbar der Uebergang in das Opernhafte, das bei Werner noch durch die Neigung seines Gemüthes zum Phantastischen begünstigt wurde. In der That spielt der Gesang in den verschiedensten Abstufungen vom einfachen Volksliede bis zum Chorale und bis zu jeder Art der Kirchenmusik eine große Rolle in den Werner'schen Stücken, die sich zum Theile in die Oper auflösen. Die gespenstischen Gestalten und die verschiedenen Geister, die einmal nothwendig zum Rollenrepertorium seiner Stücke gehören, mußten

ihre Geheimnisse musikalisch ausplaudern, da der Inhalt derselben zu bodenlos war, um sich in der gewöhnlichen dramatischen Weise aussprechen zu lassen. Bei Shakespeare sind die Geister dramatische Gestalten, haben ihre bestimmten Zwecke und greifen wesentlich in die Handlung ein. Die Werner'schen Geister aber sind um ihrer selbst willen da, legendenartige Figuren, die ihren eigenen Vergnüglichkeiten nachgehn. Sie tauchen aus einem mystischen Urgrunde auf, der wie eine zweite dunkle Welt hinter dieser ersten steht und sein Geheimniß nur in banger Ahnung den Gemüthern erschließt. Die klare Entfaltung des Lebens muß für ungenügend gelten, wenn sie nicht das Symbol für irgend eine ungekannte Tiefe ist. Daher das ewige Symbolisiren bei Werner, das Ineinanderschachteln von mysteriösen Einwirkungen, das Hineinragen einer Traumwelt und ihrer Phänomene in die wirkliche; daher seine Vorliebe für den geheimnißvollen Formalismus des Ordenswesens, für Alles, hinter dem sich viel suchen, bei dem sich viel denken läßt, wenn auch nie ein klarer und bestimmter Inhalt. Diese Geisterwelt mit ihren Geheimmitteln muß uns auch über die Rohheit der sinnlichen Martern hinwegheben, die von **Werner** mit großer Vorliebe und Virtuosität geschildert werden. Werner ist darin ein wahrer Hunne — auf einige Foltergrade mehr oder weniger, auf das Todtschlagen mit Keulen, das Zerren bei den Haaren, das Verbrennen in den Flammen, das Sieden in großen Kesseln u. dgl. kommt es ihm weiter nicht an; ja er wählt gern solche barbarische Stoffe, bei denen haarsträubende Gräuel ein unumgängliches Zubehör sind. Je gröber der Körper angepackt wird, desto feiner verhimmelt die Seele, desto mystischer ist ihre Ekstase. So hängt die Grausamkeit mit Wollust und Andacht zusammen. In der That ist Werner's Geisterwelt nur eine raffinirte Sinnenwelt, in der sich das ätherisirte Bedürfniß in ekstatischer Weise ausspricht. Denn das ist das Geheimniß aller mystischen Liebe. So bietet uns dieser Dramatiker das merkwürdige Schauspiel, das anscheinend Unverträgliche in sich zu vereinigen, eine derb naturalistische Charakteristik und eine sublimirt-phantastische Tendenz.

Sein bedeutendstes Werk bleiben immer „die Söhne des Thals“ (1801 — 1803), welche in zwei Theile zerfallen, „die Templer auf Cypern“ und „die Kreuzesritter.“ Das Geheimbundswesen, das im vorigen Jahrhundert in Blüthe stand und in Goethe's „Wilhelm Meister“ und in andern Dichtungen den poetischen Hintergrund bildete, bis es in neuester Zeit in Gutzkow's „Rittern vom Geiste“ auf den modernen Horizont visirt wurde, befruchtete die Phantasie Werner's mit mystischen Anschauungen und jenen Dämmerungsgedanken, welche das Unaussprechliche in ahnungsvollem Tone zu verkünden streben. So bilden „die Söhne des Thals“ eine Reihe geheimnißvoller Hüllen, die sich nach und nach abschälen, bis der eigentliche Kern zum Vorschein kommt, der freilich für den Verstand noch immer eine sehr harte Nuß bleibt. So lange dieser tiefste Gedanke und Inhalt des Bundes nur durch die äußeren Verhüllungen durchschimmert, nur als wunderbare Bewegkraft die Handlungsweise der Hauptcharaktere bestimmt, so lange imponirt er, wie alles Räthselhafte, das die Phantasie beschäftigt; sobald er aber seinen letzten Trumpf ausgespielt hat, so befinden wir uns trotz aller äußerlichen beiherspielenden Magie in einer mißlichen Enttäuschung, indem das innere Triebwerk der Maschinerie dem Umschwunge der zermalmenden Räder keineswegs entspricht. Schon der Tempelorden hat seine Geheimnisse, die besonders bei der Aufnahme der Akolyten ihre schwierige Rolle spielen. Da bewegen wir uns in den unterirdischen Grüften, bei colossalen Skeletten mit geheimnißvollen Büchern und Vorhängen, Schwertern und Palmen, bei colossalen Teufelsköpfen mit colossalen goldnen Kronen, goldenem Herzen in der Stirn, rollenden, flammenden Augen, Schlangen anstatt der Haare u. s. f. Nach einigen dunkeltönenden Sprüchen wird die Mähr von dem gefallenen Meister erzählt; der Teufelskopf wimmert nach Erlösung. Der Neophyt muß ihm das Herz aus der Stirn, das Kreuz vom Nacken nehmen, darüber wegschreiten, die Lippen des Teufelkopfes küssen, versinkt dann mit ihm und den Skeletten, wird wieder emporgehoben u. dgl. m. Der Inhalt dieser Mysterien ist: Aus Blut und Dunkel quillt Erlösung. Dann sehen wir die feierliche Auf-

nahme in's Ordenscapitel nach allen geschichtlichen Formalitäten, dann wieder den geheimnißvollen Ausschuß der Wissenden mit seinen Ceremonieen. Doch der Tempelorden bildet nur die Tochterloge, hinter welcher in noch tieferem Geheimnisse eine Mutterloge waltet. Werner hat nun den originellen Einfall, diese Mutterloge als die Vernichterin des Ordens darzustellen, der seinem reinen Gedanken nicht mehr entspricht. Molay aber, der geopfert werden muß, wird von denen, die ihn opfern, als ein zweiter Christus verehrt, der Flammentod überhaupt nur in kühnster Todesmystik als eine Läuterung angesehen, sodaß die Executoren dabei mit den Delinquenten in höchst gemüthlicher Weise verkehren. Der strenge Ketzerrichter, der Erzbischof Wilhelm von Sens, ist ein Lehrling „des Thales," der den Orden den großinquisitorischen Flammen überliefert. Der Kampf zwischen seiner mystischen Pflichterfüllung und seinen menschlichen Regungen macht ihn zu einer interessanten Figur, die noch dadurch gewinnt, daß wir den wirklichen Zusammenhang seines Wirkens mit jenen „Söhnen des Thals" anfangs nicht ahnen. Die „Geheimnisse des Thals" übertreffen noch die Geheimnisse des Tempelordens, wir werden erst im fünften Acte des zweiten Stücks in die Vorhallen des Allerheiligsten, noch später in das Allerheiligste selbst eingeführt. Der Gedankeninhalt, der da zu Tage gefördert wird, enthält im Ganzen nicht mehr, als die Weihe der Entsagung und Opferung für das Höhere, den Kampf gegen Unvernunft und Laster. Als solche Kämpfer werden in buntester Reihenfolge der Prometheus und der Messias, Horus, Wischnu, Eros und Thor angeführt. Die Gedanken, die der alte Adam entwickelt, sind freilich dunkel genug, sodaß Robert mit Recht sagen kann:

Du wirfst mich in ein Chaos von Idee'n!

Die scenische Decoration ist desto magischer. Liegende Sphinxe, Lotosblumen und Rosenstöcke, verborgene Stimmen walten in den Vorhallen des Thals und rufen ein Entzücken hervor, in dem Alles verschwimmt:

„Bin ich zur Unterwelt entrückt? — ich höre
Die tiefen Wasser rauschen, Winde brausen —

Der Sphärenklang der ewigen Gestirne
Tönt in mein trunk'nes Ohr, und brennend glühn,
Wie bunte Sterne, Blumen um mich her!
Ist das ein Hain? — sind diese Flammen Blätter?
Und dies melodisch schreckliche Getön,
Das aus den Blättern säuselt und den Lüften —
Ich halt's nicht aus — ich muß in diesen Tönen —
In diesen Wogen muß ich untergehn! —
Mein Innerstes — es muß zerfließen — Sehnsucht —
Unnennbar — bin ich noch? Ihr Lüfte — Wogen —
Ich hier — und dort — und überall — verschwommen —
Zerrissen — aufgelöst — in Schwestertropfen —
Im Blüthenstaub — und doch so selig — oh! —

In dieser zerflossenen Stimmung ist der Lehrling für die hohen Offenbarungen am empfänglichsten. Wie muß nun erst das Innere der Thalshöhe auf ihn wirken, das ganz mit Licht und Gold bekleidet ist, wo auf zwei Seiten eines mit Rosen bedeckten Hügels die beiden Aeltesten und sechs Alte des Thales sitzen, in Gold- und Silberstoff, feuerfarben, wassergrau, luftblau gekleidet, vor sich kleine griechische Altäre mit einem flammenden Rauchfaße und einer Harfe; wo der Großmeister erscheint, in der Gestalt eines schönen Jünglings in ein langes, blutfarbenes Gewand gehüllt, mit der Dornenkrone und der Kreuzesfahne, wo dann alle Elemente brausen und die colossale Bildsäule der Isis brennend im Vordergrunde erscheint! In der That überwiegt dieses decorative Element mit seiner Coulissenmystik in „den Söhnen des Thals," deren Composition mehr episch, als dramatisch ist. Der ganze Templerorden ist der Held der Tragödie, deren erster Theil: „die Templer auf Cypern" eigentlich nur eine umfassende Schilderung des Ordens und seiner Charaktere und die Vorbereitungen zur Abreise enthält und in der Haupthandlung das dramatische Interesse vermissen läßt, das in den Episoden lebendiger vorherrscht. Ebenso zeigt uns der zweite Theil bereits die Untersuchung in vollem Gange und den Orden dem Untergange geweiht, sodaß auch hier die eingestreuten Hemmungen nur eine spärliche Spannung hervorrufen. Dagegen sind die Charakterbilder von großer dramatischer Kraft und lebendiger Zeichnung. Der Großmeister

Molay selbst mit seiner Energie und Thätigkeit, der Comthur in wackerer Greisenhaftigkeit, Philipp von Anjou, der heftige Exprior Heribert von Montfaucon, die halbkomischen Figuren des Capellan Cyprianus und des Ritters Noffo, der feurige Robert d'Heridon, der eitle Franz von Brienne bilden in „den Templern auf Cypern" Charaktergruppen von hohem Interesse, welche das Talent Werner's in seiner schönsten, noch verheißungsvollen Blüthe zeigen. In „den Kreuzesbrüdern" spannt die mystische Tendenz den Bogen der Charakteristik zu straff; die Charaktere, wie der Erzbischof von Sens u. a., greifen über das menschliche Maß hinüber und entwickeln eine Energie, die so mystisch-colossal ist, daß sie über alle humanen Sympathieen hinausgeht. Nur der Charakter des Königs und des wackern Seneschalls hebt sich mit Klarheit und Schärfe hervor. Die einzelnen Scenen aber sind alle von einer durch theatralische Mittel gehobenen Lebendigkeit.

Im „Kreuz an der Ostsee" (1806) verschwindet nun die dramatische Collision, der dramatische Hauptheld, die Energie der Diction ganz im Massenhaften und Opernhaften; das Genrebild nimmt in lärmender Ausführung den Vordergrund ein; preußische und polnische Sittenschilderungen, grotesk und brutal; Hochzeitsscenen und Kampfscenen bei mystischer Beleuchtung; Heilige, die als Spielleute nach ihrem Tode umherwandeln und mit den Flämmchen, die um ihren Scheitel wehn, uns ganz in das Gebiet der Legende versetzen; die mystische Ueberwindung des Todes: das Alles giebt eine Summe lyrisch-musikalischer Wirkungen, welche dem eigentlich Dramatischen nur einige derbe Charakterzüge und spannende Situationen übrig lassen. Noch opernhafter ist „Wanda, die Königin der Sarmaten" (1808). Dagegen sind Luther in „die Weihe der Kraft" (1806) und „Attila" (1808) wieder zwei gewaltige Heroen, welche herkulische Kraftstücke der Werner'schen Muse produciren. „Martin Luther" ist wohl Werner's gelungenstes Schauspiel, reich an schwunghafter Begeisterung, kerniger Charakteristik, großartig und würdig dargestellten geschichtlichen Scenen. Luther selbst ist ebenso treffend geschildert, wie Kaiser Karl und die Fürsten, die sich

durch ihre Reden auf dem Reichstage selbst zeichnen. Wie wirksam ist die Schlußscene des ersten Acts, die Verbrennung der päpstlichen Bulle vor den Thoren Wittenbergs! Wie köstlich und drastisch in genrebildlichem Rahmen sind die Familienscenen, der Besuch der Eltern Luther's bei ihrem Sohne! Die Gestalt der „Catharina" selbst hat etwas Energisches, und der Uebergang von Haß zu Liebe ist an ihr ergreifend, wenn auch schon hier die Traumbildnerei des Dichters vorspukt, welche das Stück mit den mystischen Episoden der Liebe zwischen der Hyacinthenjungfrau Therese und dem Karfunkeljüngling Theobald entstellen. Diese mystische Phantasterei war gerade in einem Stücke, welches den kernhaften Charakter Luther's schilderte, durchaus nicht am Platze, indem sich diese geschmacklosen Arabesken eines kranken Gemüths neben der frischen und vertrauensvollen Gesundheit des Helden und seinen geistigen Thaten wunderlich ausnehmen. Wie Luther die Menschheit von innen heraus reformirt durch die Kraft des Geistes, so schwingt Attila über sie die Geißel der Nemesis und bringt der Gerechtigkeit tausend blutige Opfer. Diese hunnische Vorsehung, die hier nicht als bloße Naturgewalt, sondern als bewußtes Strafgericht auftritt, bricht über das entartete Rom herein, dessen Verfall uns nicht blos erzählt, sondern durch eine Menge treffender Züge gezeichnet wird. Nur eine Heldengestalt, Aëtius, erhebt sich aus den Ruinen der Weltbezwingerin, aber auch seine Größe verschmäht den Verrath nicht, um zu siegen. Es ist ein fesselndes Schauspiel, diese beiden Titanen miteinander ringen zu sehn, sowie es auf der andern Seite tragisch empfunden ist, den Attila durch das Racheschwert der Hildegunde, eines altdeutschgespenstigen Frauencharakters, fallen zu lassen, den sich zur Nemesis aufspreizenden Erdensohn gerade durch die gekränkten Empfindungen der Einzelnen, die seine weltgeschichtliche Mission zertritt, dem Tode zu weihn. Der kindische Kaiser und der gedankenvolle Priester Leo, welcher den mystischen Chor der Tragödie bildet, sind glücklich entworfene Charaktere. Attila und Luther beweisen, daß Werner nächst Schiller von allen deutschen Dichtern am meisten für die geschichtliche Tragödie organisirt war, weil in ihm der Sinn für

geschichtliche Größe lebte, wenn er sie auch nie von einem Anfluge überschwänglicher Verzückung freizuhalten verstand. Zu den crassesten Schicksalstragödieen gehört Werner's „vierundzwanzigster Februar" (1815), der in einem Acte eine Fülle verhängnißvoller Gräuel enthält. Die Diction und die Metrik werden darin mit genialer Lüderlichkeit behandelt; doch ist die Motivirung verständiger, als in Werner's andern Stücken, die Schweizer Staffage mit Sorgfalt und realistischer Tüchtigkeit ausgemalt, die Farbe einer düstern ominösen Stimmung von vornherein über das Ganze ausgebreitet, und wenn auch die Erzählung in der ersten Hälfte des Stückes überwiegt, so ist sie doch nicht ein müßiger und weitschichtiger Vorbau, sondern führt uns gleich mitten in die Handlung ein und gehört mit zu ihren Factoren. Das Stück selbst enthält eigentlich einen in Scene gesetzten Sohnesmord durch den eigenen Vater; aber seine Antecedentien sind ein Vatermord und ein Brudermord. Alle diese Familiengräuel geschehn an einem fatalistischen Datum, dem 24ten Februar. An bösen Vorzeichen fehlt es nicht. Wie sich das Schicksal hier nach dem Datum richtet und sein böses Wetter nach dem Kalender fabricirt, so werden auch andere äußerliche Dinge unheimlich beseelt; ein Nagel fällt mit den Kleidern von der Wand, ebenso das große Messer, das corpus delicti; kurz, das äußerliche Fatum spielt ganz in die Welt des crassen Aberglaubens hinein. Komisch ist es, wie Werner in seinem „Prolog für deutsche Söhne und Töchter," den er 1814 bereits als gläubiger Katholik schrieb, das 1811 gedichtete heidnische Stück mit einem Mäntelchen der Rechtfertigung zu behängen sucht. Er nennt es ein „heidnisches Lied vom alten Fluche"; er will darin „den stets gespannten Bogen, den immer vollen Köcher des Erzfeindes" gezeigt haben; doch stellt er ein „im frommen, christlichen Glauben blüh'ndes Lied vom Segen" in Aussicht. Ohne Zweifel ist seine „Kunigunde die Heilige, römisch-deutsche Kaiserin" (1815) die Erfüllung dieser Verheißung. Da in neuester Zeit soviel von einem christlichen Drama die Rede war, welches als etwas Neues die ganze Bühne und das ganze Volk geistig reformiren sollte, so ist es wohl nicht überflüssig, auf diese

„Kunigunde“ hinzuweisen, die ganz im fashionablen Style der „Sigelinde“ christlich ist, nur daß die Phantasie Werner's wirklich einen excentrischen Schwung besaß, der den Glauben an seine legendenhaften Fresken und wunderthätigen Gestalten auch bei andern erwecken konnte, während man bei der süßzierlichen Glasmalerei von Redwitz immer das Gefühl hat, daß die Heiligen und ihr Schöpfer nur ein kokettes Augenspiel treiben. So ist auch hier das Neue, das so prätentiös auftritt, nur eine matte Wiederholung des Alten. Wenn man den Inhalt der Werner'schen „Kunigunde“ von seinem mystischen Aufputze entkleidet, so enthält er eine ganz dramatische Collision: den Kampf zwischen dem formalen Rechte und dem höheren Rechte der guten That und des guten Gewissens. Kaiser Heinrich II. führt Krieg mit dem Markgrafen Harduin von Italien. Ehe es zu der entscheidenden Schlacht kommt, sucht die fromme Kaiserin Kunigunde, ohne Wissen ihres Gemahls und in Begleitung eines treuen Ritters Irner, durch ihre heilige Ueberredung den Markgrafen zum Frieden zu stimmen. Dies gelingt ihr; Alle geben ihr Wort, über diese nächtliche Missionspartie zu schweigen. Bei der Rückkehr wird sie indessen erkannt, muß sich vor Kaiser und Heer aus ihrem Pilgergewande entpuppen, und da sie sich nicht rechtfertigen darf, so wird sie nach Reichsrecht des ehelichen Treubuchs angeklagt. Der Sohn Harduin's, Florestan, der sie schwärmerisch liebt, kämpft für ihre Unschuld im Gottesgerichte, besiegt seinen Gegner, stirbt aber an seinen Wunden. Das ist Alles dramatisch lebendig, theatralisch pomphaft und wirksam. Ihre Unschuld kommt durch einen heiligen Einsiedler an's Licht, und sie wandert in's Kloster, nachdem sie am Schlusse der Tragödie in einer Vision in unmöglichen Versen die ganze deutsche Geschichte aus dem Himmel abliest und „Germania's Gloria“ hell vor sich sieht. Maria Theresia, Preußens Louise und der Märtyrer Pius tauchen als namhafte Lichtbilder und Bekämpfer des „leuchtend verworf'nen Lucifer,“ hinter dem sich an einer Stelle der alte Fritz zu verstecken scheint, aus dem Gloriengewölke hervor. Der dramatische Legendenstyl in dieser Kunigunde, der natürlich mit dem einfachen fünffüßigen Jambus unzufrieden bald zu Alexan=

drinern, bald zu Trochäen greift, klingt oft recht mittelalterlich und ungenießbar, wenn sich auch in einzelnen Scenen Werner's dramatische und charakteristische Kraft nicht verleugnet. Die Scene zwischen Harduin und Kunigunde athmet vor allen jene Innigkeit und Brünstigkeit des siegsgewissen Glaubens und der „himmelstürmenden" Andacht. Einige Proben der heiligen Beredtsamkeit zeigen am besten, zu welchen eigenthümlichen mystischen Wendungen sich die Werner'sche Poesie zugespitzt hat, obgleich, weit mehr als bei Redwitz, die Magie des poetischen Talents noch diese Verirrungen verklärt.

Kunigunde (gen Himmel blickend, vor sich):

Zeuch' in dies wüste Herz,
Die Hoffnung — Kind der Wüste! — Und Freudenvater Schmerz!

(Zu Harduin, während die hervorbrechende Morgendämmerung mittlerweile angefangen hat, die Kapelle etwas zu erhellen.)

Fühlst du die Lebensbäche rinnen,
Der duft'gen Blüthen leises Wehn?
Sie wollen Freude sich gewinnen!
Kann Freude aus dem Haß entstehn?

Dann hört man das Frühmettenglöcklein klingen:

Hörst du die Glöcklein klingen
Zum Frühamt?! Es entfleucht die Nacht! —
Hörst du die Morgensterne singen?
Der junge Tag — er ist erwacht! —

(vor sich:)

O woll' ihn, Gnade, fest umschlingen,
Dein Strahl, der Schmerz, ist angefacht!
Sein Auge zuckt — es starrt voll Thränen! —
Umfass' ihn, ew'ger Liebe Sehnen!

Dann auf die Kniee stürzend und mit gen Himmel gerichteten Blicken und Armen mit großer, immer steigender Inbrunst betend:

Geh' auf in ihm, du Kreuzesleben,
Das Paradiese tilgt und schafft!
Du, dessen Macht den Tod verlacht,
Steh' auf in ihm aus Grabesnacht.

Später wird die Andacht immer brünstiger; die Verse entlaufen den metrischen Zügeln; die Gedanken werden verwildert:

„Um Gnade, Gnade, will ich schrei'n!"

Werner's letzte Tragödie: „Die Mutter der Makkabäer" (1820) athmet jenen abstracten Heroismus des Märtyrerthums, der so massenhaft auftritt, daß er gar nicht mehr wirkt, da ihm jeder Contrast fehlt. Die Größe der Gesinnung in dieser „Salome" ist so überspannt, daß sie keine Sympathieen finden kann. Alles ist hier grell, auf die Spitze getrieben; die Phantasie des Dichters ist durch die Märtyrerlegenden verwirrt und krankhaft geworden und gefällt sich in der grellen Schilderung der physischen Qualen und ihrer Ueberwindung durch heroische Ueberschwänglichkeit. Nur die Charaktere des Antiochus und Judas Makkabäus entfalten einzelne echt dramatische Züge, welche die Verirrungen eines ursprünglich kräftigen Talents doppelt bedauern lassen. Werner ist als Lyriker unbedeutend, denn in den drei Bänden Gedichten, die wir von ihm besitzen, fehlt das künstlerische Maß, die sichere Form, der klare Inhalt. Sie zeigen nur den traurigen Entwickelungsgang dieses Talents, welches auch in seinen dramatischen Leistungen das classische Ideal in einer steigenden romantischen Verwilderung auflöste. Seine „geistlichen Gedichte" enthalten fromme Exercitien und Legenden im Style der Andachtsbücher, feiern die Tugenden und Sacramente und neben einigen Generalvicaren auch in einer mystischen Canzone den Raphael Sanzio.

Den schärfsten Gegensatz gegen Zacharias Werner bildet Adolf Müllner (1774 — 1829), Dr. der Rechte und Advocat in Weißenfels, der im Mittelpunkte der Schicksalsdramen steht und nicht blos durch seine poetische Praxis, sondern auch mit theoretischer Kritik und Rabbulisterei das modernisirte Oedipusfatum vertrat. Wie Zacharias Werner durch überschwängliche Phantasie, so wird Adolf Müllner durch einen nüchternen Verstand charakterisirt, zu welchem die Gabe, sich fremde Muster anzueignen, hinzutrat. Da dies moderne Schicksal wenig Verstand hatte, so befand sich unser advocatus diaboli in dem traurigen Dilemma, sich für Etwas zu begeistern, was seinem Wesen ganz fremdartig war. Er fand daher den Ausweg, den schlagenden Punkt in seinen Schutzschriften des Schicksals ganz zu übergehn und durch eine unerlaubte Begriffser-

weiterung dies Schicksal überhaupt als das Eingreifen einer höheren Weltordnung in das menschliche Treiben darzustellen und alle großen Dramatiker zu Mitschuldigen seiner ästhetischen Sünden zu machen. Das Schicksal aber, das in alttestamentlicher Weise die Sünden der Väter an den Kindern heimsucht und an den Unschuldigen in äußerlicher Art veraltete Flüche realisirt, widerspricht sowohl der christlichen, als auch der menschlichen Weltanschauung in ebenso herausfordernder Weise, wie dem Wesen der modernen, auf beide begründeten Dramatik, welche die poetische Schuld nur dem Helden in's Gewissen schieben, nicht aber ihn zum Sündenbocke für veraltete und fremde Schuld und Flüche machen darf. Es würde hier zu weit führen, nachzuweisen, wie sehr sich diese moderne Zufallswirthschaft mit der geborgten antiken Schicksalsschminke auch von der antiken Tragödie und ihrem auf nationalem Glauben ruhenden Fatum unterscheidet. Nur erscheint es schon heutzutage unbegreiflich, wie Stücke von solchen unsinnigen sittlichen Voraussetzungen und mit einer so mäßigen Ausstattung von Talent ein ganzes Decennium hindurch die deutschen Bühnen beherrschen und ihren Autoren einen europäischen Ruf verschaffen konnten. Das deutsche Theater war damals zu einem Theater der porte-Saint-Martin geworden, nur daß es für seine Verirrungen einen kunstphilosophischen Schimmer borgte und seine Giftbüchsen unter classischer Etikette feilbot. Das große Publikum kümmerte sich wenig um die ästhetische Berechtigung dieser tragischen Paradepferde mit antikem Gebiß; aber das Unheimliche, Gespensterhafte, Ueberreizte, der Hauch des Aberglaubens und alle die criminalistischen Daumenschrauben, die in den meisten Scenen derselben angebracht waren, wirkten stoffartig auf die Nerven und Sinne der Menge.

Müllner ist nun der vorzugsweise criminalistische Dramatiker, seine Acte entwickeln sich wie Actenstücke vor unsern Augen. Er opferte nur an den Altären des Schicksals, weil er dabei so recht in den Eingeweiden des Verbrechens wühlen und den Pitaval in einer höheren Potenz in Scene setzen konnte. Man denke nur an die ungeschickten, juristisch breiten Expositionen im „Yngurd" und in der „Albaneserin," an diese Verworrenheit der Verwandtschafts- und

Familienverhältnisse, welche die Voraussetzungen seiner Tragödieen bilden, und deren Knoten mit der Spitzfindigkeit eines Advocaten geschürzt sind! In der „Albaneserin" beginnt sogar im dritten Acte eine neue, höchst weitschweifige Exposition, welche abermals ein ganzes Knäuel von Antecedentien entrollt. Man denke an diese Fülle von Verbrechen, die in seinen Stücken vorkommen und aus den gefährlichsten Paragraphen der Carolina entnommen scheinen! Der kleine „neunundzwanzigste Februar" enthält ja in einem Act Incest und Kindesmord! Ein Verstand, der auch das Verstandlose sophistisch zurechtzumachen wußte, war unläugbar der Kern der Müllner'schen Begabung, deren poetischer Schimmer stets etwas fremdartig Angeflogenes behielt. Ein Dramatiker mit scharfem Verstande wird die Voraussetzungen und die Entwickelung des Dramas sorgfältig motiviren; er wird die Scenen nicht ungeschickt combiniren, hin und wieder einen glücklichen Effect treffen und an gesteigerten Stellen das rhetorische Pathos und den Witz der Leidenschaft zur Geltung bringen. Dies sind in der That auch die Vorzüge der Müllner'schen Dramen, aber sie sind mühsam wie Gebäude aufgeführt, nicht mit freiem Trieb, wie echte Dichterblüthen, aus dem Boden des Genius emporgewachsen. Darum dies Hölzerne im Grundgerüste, dies Geschraubte und Steife in den Linien und die schwankende Grundlage, welche mit der fixen Idee des Baumeisters zusammenhing. In der metrischen Form schwankte **Müllner** zwischen **Calderon** und **Shakespeare**, zwischen dem Trochäus und dem Jambus, den er gerade in dem nordischen Drama „Yngurd" durchweg reimt, obgleich der Reim hier zum Costüm des Ganzen und zur wilden, barbarischen Handlung so wenig paßt, wie zu den zerhackten, ungraziösen Versen. Dieselbe Willkür und Unsicherheit herrschte in seiner verschiedenartigen Auffassung und Behandlung der Schicksalsidee. Die Bestimmbarkeit seiner Phantasie durch fremde Muster ist leicht nachzuweisen, denn sein „neunundzwanzigster Februar" erinnert an den „vierundzwanzigsten" von **Werner** ebenso deutlich, wie seine „Albaneserin" an Schiller's „Braut von Messina."

Der „**neunundzwanzigste Februar**" (1812) sperrt den

Oedipus in ein Försterhaus. Der Förster Walter ist mit seiner Schwester vermählt, ohne es zu wissen. Als er es erfährt, mordet er seinen Sohn. Der Werner'sche Kunz thut dasselbe. Hier haben wir wie dort ein verhängnißvolles Datum, einen rothangestrichenen Tag im Kalender. Doch bei Werner entwickelt sich die Handlung mit einer unheimlich spannenden Nothwendigkeit, mit dramatischer Intensivität, während bei Müllner das Schicksal in die Handlung nur hineinplatzt. Bei Werner hat die ganze Staffage etwas Dämonisches; er ruft erst die Stimmung hervor, die das Schreckliche erträgt. Müllnern dagegen mißlingt dies gänzlich, trotz aller gezwungenen Sentimentalität und aller Kniffe, deren Absicht man zu deutlich merkt. Der altkluge Knabe Emil hat etwas Widerwärtiges. Was wir bei Werner glauben, das glauben wir bei Müllner nicht. Ja, der Dichter glaubte selbst nicht an die innere Wahrheit seiner Composition; darum schwächte er sie in einer Umarbeitung „der Wahn" durch einen Putativ-Incest und Mordconat zu einem Rührspiele ab, in welchem das Schicksal, nach einigen vergeblichen Versuchen, sich geltend zu machen, pensionirt wird. Am bekanntesten ist Müllner's Namen durch „die Schuld" (1816) geworden, eine Tragödie, in deren erster Scene schon die ominöse Saite platzt, ein Vorfall, welcher symbolisch auf die mangelhafte Besaitung der Schicksalslyrik hinzudeuten scheint. Die theatralische Geschicklichkeit und die auf gesunden Füßen laufenden Trochäen sind die einzigen Verdienste dieses Stückes, das nicht einmal das Verdienst der Originalität in Anspruch nehmen kann. Das Fatum der Müllner'schen „Schuld" wandert indeß nicht von Geschlecht zu Geschlecht; es ist einfacher Art, die Erfüllung des Fluchs einer Bettlerin, welcher einen „Brudermord" diktirte. Der Held, Graf Hugo, hat seinen Bruder umgebracht, ohne zu wissen, daß es sein Bruder war, um dessen Gattin, Donna Elvira, zu heirathen. Der Gegensatz zwischen „Nord" und „Süd" spielt in naturphilosophischen Erörterungen in das Schicksalsstück hinein. Der „Zwiespalt der Natur," der in diesem „Grafen Derindur" zu Tage kommt, ist eine Spitzfindigkeit des Dichters, welche zusammen mit

dem bramarbasirenden Benehmen des Mörders einen sehr erkältenden Eindruck macht.

Während „die Schuld" durch ihre theatralische Präcision bühnengerecht ist, sind Müllner's „König Yngurd" und „die Albaneserin" mehr im Shakespeare'schen Style gehalten und überschreiten weniger durch den Reichthum der Handlung, als durch die Weitschweifigkeit der Ausführung das Bühnenmaß. Müllner wählte hier eine uralte, sagenhafte Zeit, einen dunkeln localen Hintergrund im Norden und Süden. „Die Albaneserin" (1820) gehört ganz in das Gebiet der Schicksalstragödieen, wenn auch hier kein Familienfluch verwirklicht wird, sondern nur der Fluch eines Hingerichteten, welcher dem König Basil verkündet, daß ihm „Ein Weib beider Mütter Söhne rauben werde." Das ist mit einer unbedeutenden Variation auch der Inhalt der Braut von Messina. Freilich motivirt Müllner die Katastrophe ganz anders, nicht ohne Gewandtheit, und sucht durch den Edelmuth der Brüder, von denen der eine seine Liebe geopfert hat, der andere das Leben opfert, ihren Untergang doppelt rührend und ergreifend zu machen. Während indeß Schiller das Herz seiner Beatrice frei von jeder Trübung durch eine Doppelneigung erhält, wird Müllner's Albana in der Entzweiung ihrer Neigung unklar. Der wahnsinnige Enrico, der Arzt und der Narr erinnern an Shakespeare'sche Typen. Die Tragödie enthält neben geistreichen Gedanken manche glückliche Wendung des leidenschaftlichen Pathos. Dasselbe gilt von „König Yngurd" (1817), dem besten der Müllner'schen Trauerspiele, das am wenigsten am Schicksalswahnsinn krankt. „Yngurd" ist eine kräftige, nordische Heldengestalt, die in manchen Zügen an „Macbeth" erinnert. Die Kriegsscenen, die Scenen der wilden, wahnsinnigen Brunhilde sind markig gezeichnet und werden durch Oskar's und Asla's zarte Liebe gemildert. Oskar's beabsichtigte Ermordung, sein Selbstmord, Yngurd's Kampf und Reue, das hat Alles Kraft und Mark, aber keine originelle Färbung. Alle diese geharnischten Gedanken und Ausbrüche der Leidenschaft gemahnen uns wie die Melodieen eines Quodlibets an altbe-

kannte Tonverbindungen. Müllner's Lustspiele: „der angolische Kater," „der Blitz," „die Zurückkunft aus Surinam," „die Vertrauten," „die Onkelei," enthalten manche glückliche Combination des Witzes in Situation und Dialog, lehnen sich aber auch vielfach an fremde Muster an und lähmen die freie Beweglichkeit der Conversation durch den mit der Cäsur-Candare steif trabenden Alexandriner. Von diesen Lustspielen haben „die Vertrauten" die munterste dramatische Bewegung, wenn auch das Motiv, daß zwei Liebhaber gleichzeitig auf den Gedanken kommen, sich in einer Verkleidung bei der Geliebten einzuführen, etwas keck ist; der „angolische Kater" behandelt eigentlich eine „Zote;" die „Zurückkunft aus Surinam," die nach Voltaire's femme qui a raison behandelt ist, hat ein sehr zeitgemäßes Motiv; denn was kann zeitgemäßer sein, als der Zorn eines bürgerlichen Kaufmanns, der bei seiner Heimkehr aus der Fremde die Tochter mit einem Edelmanne und den Sohn mit einer adeligen Dame verheirathet findet, wobei sie einen glänzenden Aufwand machen, der aber verzeiht, als er erfährt, das Geld für den neuen Aufwand komme von den Zinsen eines von seiner Frau kaufmännisch verwertheten Kapitals? Das ist ja ganz eine Variante auf „Sacs et parchemins" und „Soll und Haben."

Etwa im Jahre 1820 hörte Müllner, der inzwischen preußischer Hofrath geworden war (1817), auf, dramatische Werke zu schaffen und begann als Kritiker thätig zu sein. Er redigirte nach einander das „Literaturblatt" zum Morgenblatt, seit 1823 die Hekate, seit 1826 das „Mitternachtsblatt." Als Kritiker war er einseitig, rabbulistisch, verbittert und persönlich, und kaum ein anderer deutscher Schriftsteller ist in so viele Prozesse verwickelt worden, auch mit den namhaftesten Buchhändlern wie Cotta, Brockhaus und Vieweg, wobei sich der Advokat ganz in seinem Elemente fühlte. Auch sein unleugbarer Witz war nur der Witz des Sachwalters, der am liebsten eine verlorene Sache damit schmückt.

Franz Grillparzer (geb. 1790) hat von allen diesen Dichtern die größte künstlerische Begabung, welche nach schöner Rundung und Geschlossenheit der Dichtungen hindrängt und auch der Diction

eine maßvolle, classische Färbung und am geeigneten Orte hinreißenden, poetischen Aufschwung ertheilt. Seine Vorzüge beruhn auf der strengen Wahrung „der Einheit der Handlung," auf der Einfachheit der ineinandergreifenden Composition, auf der lebendigen Darstellung der Leidenschaften und ihrer Entwickelung von ihren ersten Anfängen bis zum stürmischen Ausbruche. Die charakteristische Zeichnung ist bei ihm sicher und fest in ihren Conturen; doch es fehlt nach antikem und romantischem Vorbilde die Fülle der individuellen Züge. Grillparzer gehört zu den bedeutenden Talenten, denen, um eine nationale Macht zu werden, nur ein fester und bedeutender geistiger Standpunkt fehlte. Denn nur dieser giebt eine durchgreifende Selbstständigkeit, eine nachweisbare Entwickelung und die originelle Bestimmtheit der Form. Doch Grillparzer hat das Molluskenartige der meisten österreichischen Dichter, dies weiche Anschmiegen und Nachgeben, diesen gänzlichen Mangel an eigener Souverainetät des Gedankens, der in der Poesie so leicht zu einer Gleichgiltigkeit der Form gegen den Inhalt wird. Seine Entwickelung bietet gar keine Einschnitte, keinen Anfang, kein Ende; er hätte das erste Stück ebenso gut zuletzt, wie das letzte zuerst schreiben können. Er lehnte sich an alle möglichen Muster an, an die Antike, an Goethe, an Shakespeare, an Calderon; er schrieb Schicksalstragödieen, hellenische Trauerspiele, dramatische Märchen und geschichtliche Stücke; er verherrlichte die glückliche und unglückliche Liebe; er dichtete die phantastische Tragödie des Ehrgeizes; er apotheosirte die bis zum Knechtssinn übertriebene Diensttreue; seine Diction war bald reich an lyrischen Blüthen und glänzenden Schilderungen, bald bewegte sie sich in strenger dramatischer Gemessenheit; er stellte sich bald auf die rein menschliche Basis Shakespeare's, bei dem der Charakter das Schicksal bestimmt, bald huldigte er dem blindwaltenden Fatum, das sich in den Familien mit düsterer Nothwendigkeit forterbt. Merkwürdigerweise war er in seinen antiken Tragödieen modern und in seinen romantisch-modernen antik, wenn auch in der mißverstehenden Weise der Schicksalsdramatiker. So blieben diese oft blendenden dichterischen Krystallisationen ein zufälliges Gefüge, das wohl in der bestimmten und klaren Form

anschoß; aber es fehlte dieser reichen Welt der geistige Mittelpunkt, der ihre Ausstrahlungen mit Energie zusammengehalten hätte, ein Mittelpunkt, den selbst Zacharias Werner trotz seiner excentrischen Richtungen nicht vermissen ließ.

„Die Ahnfrau" (1817) hat Grillparzer's Namen zuerst in weiten Kreisen bekannt gemacht. Wer kennt nicht den Räuber Jaromir?

Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja, ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Häscher suchen,
Bin's, dem alle Lippen fluchen — —
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir!

Dieser moderne Oedipus tödtet seinen Vater, ohne ihn zu kennen, und liebt, wenn auch nur platonisch-romantisch, seine Schwester; Alles, damit der Fluch der Ahnfrau des Hauses Borotin in Erfüllung gehe. Das antike Schicksal mitten in der Gespenster- und Räuberromantik und in den vierfüßigen, gereimten spanischen Trochäen deutet auf eine etwas bruske Geschmacksverwirrung. Wenn der Dichter in der Vorrede sich dagegen sträubt, ein neues System des Fatalismus darstellen zu wollen, so mag man ihm darin wohl Recht geben; wenn er aber in einem Athem ausspricht, daß in seinem Stücke eine Sünderin ihre geheime Unthat durch den quälenden Anblick der Schuld und der Leiden abbüßt, die sie zum Theile selbst über ihre Nachkommen brachte, so räumt er doch die Erbschaft des traditionellen Fluches ein, da man zwischen der Unthat der Sünderin und der Schuld und den Leiden der Enkel keinen andern ursächlichen Zusammenhang finden kann, als den eines fatalistischen Aberglaubens. Auch flößt die Ahnfrau als Heldin des Stückes, wie sie der Dichter darzustellen scheint, kein dramatisches Interesse ein, sondern ist nur ein gespenstisch umherwandelndes, wirksames Bühnenrequisit. Die gleichsam prädestinirte Schuld der Helden hebt trotz Grillparzer's entgegengesetzter Meinung doch ihre freie Selbstbestimmung auf, denn wenn sie auch selbstständig handeln, so werden sie doch in zufällige Ver-

wickelungen hineingerissen, die sich eben als im voraus geschürzte Schicksalsknoten offenbaren. So wenig sich diese Grundlage für eine moderne Tragödie eignet, so hat doch die „Ahnfrau" nicht unbedeutende dramatische Vorzüge in der Composition, die sich durch engen Zusammenhang auszeichnet, und in der Ausführung, der es weder an psychologisch interessanten Momenten, noch an dichterischem Schwunge fehlt. Freilich überwiegt nach spanischem Muster die Trochäenlyrik mit ihren rhetorisch breiten Expositionen, und die ganze Handlung bewegt sich schattenhaft auf der schwarzverhangenen Schicksalsbühne. Die Stoffe, die Grillparzer aus der antiken Welt wählte, „Sappho" (1819), „das goldene Vließ" (1822) und „des Meeres und der Liebe Wellen" (1840) haben die Popularität der „Ahnfrau" nicht erlangt, zeigen aber das künstlerische Streben des Dichters im schönsten Lichte und geben uns den Kern seines poetischen Wirkens. So namentlich „Sappho," die Tragödie der verschmähten Liebe, die ohne Frage den Vergleich mit unsern besten classischen Werken aushält. Die Anlage des Dramas ist ebenso einfach, wie spannend durch die glückliche Fortentwickelung und Steigerung von Act zu Act. Diese gekrönte Dichterfürstin mit ihrer heißen Liebesleidenschaft, ihrem Schwunge und ihrer Größe fesselt unser Interesse als ein bedeutsames Weib, welches doch nirgends die Grenzen der Weiblichkeit überschreitet. Freilich wird man fragen, wie ihre Liebe sich an diesen unwürdigen Phaon fortwerfen konnte, der neben ihr nach dem ersten Rausche der Begeisterung so bedeutungslos und verständnißlos steht. Doch dafür ist sie eine Dichterin, und das ist eben ihre tragische Schuld, daß ihre Phantasie in diesem Manne nur ein selbstgeschaffenes Glanzbild anbetet, das bei der ersten Berührung in die Lüfte zerfließt. Und doch ist die Liebe Phaon's zur reizenden Melitta so einfach, so wahr, so natürlich in ihrem Entstehen und in ihrem Fortgange geschildert, daß man fast diesen Verrath an der weiblichen Hoheit zu Gunsten der graziösen Unschuld dem Verräther verzeiht. Die Herbeiführung der Katastrophe durch die Entführung Melitta's durch Phaon, ihre Einholung und Zurückbringung vor Sappho ist mit großem Geschick bewerkstelligt, und Sappho wächst im letzten

Acte zu echt tragischer Größe. Die Diction in diesem Trauerspiele ist mustergültig, von antiker Klarheit, Lieblichkeit und Würde, aber auch von berauschender Kraft des Ausdrucks. Alle Töne in der Scala der Leidenschaft sind mit gleicher Virtuosität angeschlagen; die Färbung des hellenischen Himmels ist mit großer Treue gewahrt, ohne deshalb das Stück dem modernen Bewußtsein und der germanischen Innigkeit zu entfremden. In dieser Beziehung erinnert es an Goethe's „Iphigenie." Die Trilogie: „das goldene Vließ" hat nicht die Klarheit und Geschlossenheit der Sappho, ergänzt sie aber in Bezug auf den Inhalt. Denn Medea steht neben Sappho, wie die weibliche Wildheit neben der Hoheit, die Barbarei neben der Bildung, die Rache neben der Entsagung, die Leidenschaft, die zerstörend um sich greift, neben der concentrirten Innigkeit, die sich selbst verzehrt. In diesen beiden Frauengestalten hat Grillparzer das gleiche Problem des Herzens in entgegengesetzter Weise gelöst, und dies Problem selbst dramatisch zu fassen war sein Verdienst, da er hierin keinen bedeutenden Vorgänger hatte. Das Pathos der Leidenschaft findet auch im „goldenen Vließ" einen entsprechenden poetischen Ausdruck, der aber in mancherlei rhythmischen Arabesken verwildert. Der dritte antike Stoff, den Grillparzer in „des Meeres und der Liebe Wellen" behandelte, „Hero und Leander," bietet keine dramatische Pointe, so daß die Wahl desselben wohl als ein Fehlgriff erscheinen muß; denn die Katastrophe wird doch durch die Naturmacht des Elements herbeigeführt, so viel Mühe sich der Dichter auch geben mag, dies undramatische Motiv in den Hintergrund zu drängen. Dagegen enthält das Drama herrliche Einzelnheiten, plastische Schilderungen und psychologische Momente von glücklicher Wahrheit; aber die Einfachheit der Composition ist hier durch zu wenig Hemmungen und Einschnitte der Handlung gehoben, um aus einem Gemälde mit einzelnen dramatischen Gruppen eine spannende Tragödie zu schaffen.

Der Einfluß der Calderon'schen Schauspiele, welche, durch die Romantiker bevorwortet, gerade in dem katholischen Wien Anhänger und glückliche Bearbeiter fanden, bestimmte Grillparzer zu einer Märchendichtung im Style des spanischen Dramatikers in traum-

haftem Dufte, mit lyrischem Zauber: „der Traum ein Leben“ (1840). Die buntbewegte Welt des Ehrgeizes entfaltet sich in einem Traume dem Jüngling Rustan, als er, angestachelt von der eigenen Ruhmsucht und von den Verlockungen des Negers Zanga, seine stille Heimath verlassen und sich an den Hof des Königs von Samarkand begeben will. Die Traumdichtung mit ihren phantastischen Arabesken ist in ihrer Art vortrefflich, indem das Springende in den Träumen sich in rasch wechselnden dramatischen Nebelbildern wiederspiegelt, die bei aller Abenteuerlichkeit doch einen verständigen Zusammenhang haben, wie auch die märchenhaft seltsamste Erscheinung für die innere Gemüthswelt eine Wahrheit ist. Der rasche Fortgang der Handlung bietet eine Fülle von Ereignissen, die meistens einen schreckhaften Eindruck machen, wie ein ängstlicher Traum; man fühlt den Alpdruck der Gewissensangst aus dem Ganzen heraus. Das skizzirte Traumleben mit seinen gespenstischen Gestalten, mit dem bunten Knäuel von Begebenheiten, mit den Verbrechen des Ehrgeizes löst sich zuletzt in die harmonische Idylle auf. Die rhapsodische Form der dramatischen Dichtung athmet echt poetischen Geist, wenn sie gleich mehr in lyrische Fresken hingehaucht ist, und die Charaktere nur bunte Typen einer träumerischen Inspiration sind.

Auf dem historischen Gebiete versuchte sich Grillparzer in zwei Tragödieen: „König Ottokar's Glück und Ende“ (1825) und „ein treuer Diener seines Herrn“ (1830). So nervig und markig Diction und Charakteristik in beiden Trauerspielen sind, so vermissen wir doch die Größe einer geschichtlichen Weltanschauung und einer wahrhaft freien Gesinnung, ohne welche das historische Drama zur Genrebildnerei zusammenschrumpft. Wenn das erste Stück einen auch von Kotzebue behandelten Stoff nicht ohne die Energie eines dramatischen Zusammenstoßes darstellt, so leidet das zweite an jenen sentimentalen Uebertreibungen des Seelenadels, durch welche er in sein Gegentheil umschlägt; denn diese Treue, die hier verherrlicht wird, ist in ihrem knechtischen Servilismus keineswegs herzerhebend, und das Aufgeben der Menschenwürde und der unbedingte Gehorsam gegen despotische Willkür bilden ein wenig geeignetes

Piedestal für einen dramatischen Helden. Die Collision zwischen treuer Dienstpflicht und anderen Interessen des Herzens mag an und für sich berechtigt sein; aber die Treue, als das formale Princip, muß stets einen vernünftigen und sittlichen Inhalt haben; wo sie zu Brutalitäten führt, lähmt sie die Theilnahme. Wenn in der einen Wagschale die Manneswürde liegt, und der Held entscheidet sich für die andere, so wendet man sich mit Verachtung von ihm ab. So sehen wir die Begabung Grillparzer's durch eine gewisse Engherzigkeit am bedeutenden Aufschwunge verhindert, obschon sein Talent, durch feinen Kunstsinn geregelt, doch auf einem Niveau mit den größten unserer nachclassischen Zeit steht.

Die Auflösung der Schicksalstragödie in die gutmüthige Weinerlichkeit und weiche Sentimentalität, der es nur um Rührung der Thränendrüsen zu thun ist, repräsentirt Ernst von Houwald (1778—1845), der seinen Beruf, in Kinderschriften Anmuthendes und Nützliches zu liefern, zu Ungunsten der deutschen Bühne in seinen Tragödieen überschritt. Doch wäre es unbillig, zu verkennen, daß sich eine graziöse lyrische Ader durch seine Stücke hindurchzieht, deren Anspruchslosigkeit den Rigorismus der Kritik nicht so herausgefordert haben würde, wenn sie nicht auf den deutschen Theatern Epoche gemacht und das Publikum in seltener Weise hingerissen hätten. Jetzt kennt man sie nur als die unclassischen Schlachtopfer einer classischen Kritik, und Tieck und Börne haben dem „Bild" (1821) und dem „Leuchtthurm" (1822) durch ihre Beurtheilungen einen dauernden Namen verschafft. Jene allgemein bekannten Recensionen ersparen uns ein genaueres Eingehen auf die Houwaldschen Stücke, von denen „das Bild" den ersten Rang einnimmt, mag man über das Verfehlte der Grundidee, über die Lockerheit der wenig motivirten Composition und die Unangemessenheit und Schiefheit vieler Bilder der blumenreichen Diction auch mit den strengen Kritikern einverstanden sein. Dennoch geht ein Zug gemüthlich weicher Spannung durch das Ganze, und der lyrische Alphornklang in einzelnen Scenen wird auf empfängliche Gemüther seine Wirkung nicht verfehlen. Houwald liebt die lyrische Staffage, darum wählte er

auch für seine Katastrophen die Scenerie eines „Leuchtthurms,“ wobei er sich gegen die Technik des Marinewesens mancherlei Verstöße zu Schulden kommen ließ, die ihm Tieck mit feiner Ironie nachgewiesen. Die Schicksalsidee greift in diesen Stücken schon zu sehr wunderlichen und raffinirten Experimenten, ein Zeichen, daß sie sich ausgelebt und erschöpft hat. „Der Leuchtthurm“ und „die Heimkehr“ gemahnen uns oft, als wären sie für eine Kinderbühne geschrieben, während der elegisch weiche Styl des Dichters zur düstern, nordischen Färbung der „Feinde“ wenig paßte. Houwald ist unser dramatischer Matthisson, zu unkräftig, um andere Gestalten zu schaffen, als die Glasbläserei des Gefühls aus zierlichen Fäden für weibliche Nipptische zurechtspinnt. Doch er war eine harmlose Natur und schrieb ohne alle Absichtlichkeit und Prätension, wie es ihm um's Herz war.

So war die Schicksalsidee in der Kelter der Werner'schen Genialität in berauschenden Most verwandelt, an der Spindel des Müllnerschen Verstandes zu verzwickten Fäden gesponnen, von Grillparzer im Fluge zu einer böhmischen Wald-Improvisation herabgestreift, zuletzt von Houwald in Wachs abgedrückt. Sie hatte ihren Kreislauf durch diese Reihe von Talenten vollendet und verschwand, von den lebhaften Angriffen der Kritik von Tieck bis zu Börne verscheucht, für immer von der deutschen Bühne, welche sich wieder Dichtungen zuwendete, in denen das Schicksal nicht wie eine transscendente Furie aus den Coulissen hervorsprang, sondern sich nur als das Verhängniß des eigenen Charakters oder der feindlichen Weltordnung dem Helden gegenüberstellte.

Neunter Abschnitt.

Epische Epigonen:

Ladislav Pyrker, Ernst Schulze.

Die Epigonen Jean Paul's:

Graf Benzel-Sternau, Ernst Wagner, Karl Julius Weber.

Goethe hatte nur das idyllische Epos behandelt, Schiller nie seinen Plan, Gustav Adolph und Friedrich den Großen in Epen darzustellen, ausgeführt, vermuthlich weil er, so volksthümlich auch diese Helden waren, doch in Bezug auf die Kunstform, die er nach strengen ästhetischen Gesetzen anwenden wollte, in Verlegenheit gerieth. Er dachte sogar daran, sich eine eigene epische Maschinerie zu schaffen, und vergaß, daß diese Anforderung der Kunstrichter aus den großen Volksepopöen abstrahirt sei, in denen die Göttermaschinerie im Volksglauben eine feste Grundlage hatte. Die Epopöe im großartigen Style des Homer und der Nibelungen war allerdings eine Volksdichtung, eine Improvisation des nationalen Genius, der sich die Kunstform nach seinen rhapsodischen Bedürfnissen schuf. In diesem Sinne ist die Epopöe heutzutage eine Unmöglichkeit. Denn wenn nur ein moderner Stoff, wie z. B. die Befreiungskriege, ein Stoff, der noch im Bewußtsein des Volkes lebt, wahrhaft volksthümlich wäre, so bietet dagegen die moderne Taktik und der uniformirte Heroismus dem Poeten keinen plastisch kräftigen, von der Energie starker Persönlichkeiten durchdrungenen Stoff, der sich nach dem Vorbilde Homer's und nach der strengen Gesetzgebung der Epopöe behandeln ließe. Der moderne Epiker muß sich daher die angemessene Form zu schaffen suchen und ist hierin auf das Experiment angewiesen. Seine epische Dichtung wird stets ein Kunstepos bleiben, dessen relative Volksthümlichkeit von dem Grade seiner Begabung und dem glücklichen Anschlagen eines Tones, der in weiteren Kreisen Anklang findet, abhängen wird. Das religiöse Epos, wie es Klopstock behandelt, entzieht sich bereits dem strengeren epischen Gesetze, indem hier die Göttermaschinerie nicht in

einen nationalen Kampf hineinspielt, sondern der Kampf selbst zwischen den mythologischen Mächten geführt wird, die sich als die Helden in den Vordergrund des Epos drängen; das romantische Epos dagegen, wie es Wieland im „Oberon" durchgeführt, war eigentlich nur die poetische Erzählung mit den buntesten Farbentönen und bewegte sich in jener abenteuerlichen Welt, deren poetischer Zaubermeister Ariosto für alle Zeiten bleiben wird. Hier fehlte der nationale Kampf und jede tiefere epische Grundlage. Dem Beispiele Alxinger's und Wieland's folgte Ernst Schulze, während Ladislav Pyrker in ernsten Klopstock'schen Hexametern eine Wiedergeburt der strengen Epopöe versuchte. Beide Dichter sind durch die Correctheit ihrer Form ausgezeichnet und von den Fanatikern der Classicität als die letzten Repräsentanten mustergiltiger Poesie vielfach gefeiert worden. J. Ladislav Pyrker v. Felsö-Eör (1772 bis 1847), Erzbischof von Erlau, ist unser letzter Epiker der stricten Observanz, welcher das ästhetische Regulativ so gewissenhaft wie ein Meßformular beobachtete und den canonischen Satzungen des Aristoteles so gehorchte, als wären es Beschlüsse des Tridentinum oder die Decretalien Gregor's. Er baute die Epopöe architectonisch auf, gab ihr zunächst eine nationale Grundlage, dann einen mythologischen Zwischenbau, das strenge metrische Gerippe des Hexameters und die Homerische Art und Weise der Schilderung. Was die nationale Grundlage betrifft, so wählte er allerdings Stoffe aus der deutschen Geschichte, aber diese Stoffe haben nicht durchgreifende nationale Bedeutung, bezeichnen nicht wie der trojanische Krieg weltgeschichtliche Epochen, in denen der Volksgeist selbst sich spiegelt und läutert; sie sind nur Episoden, deren Interesse ein zufälliges ist. Der Zug Karl's V. nach Tunis, der Inhalt „der Tunisias," (1820) ist ebenso eine Episode wie der Krieg Rudolf's und Ottokar's, der Inhalt der „Rudolfias" (in der Gesammtausgabe 1824), und die religiöse Färbung, welche der Kampf der christlichen Weltmacht mit den saracenischen Räubern hat, genügt ebensowenig, wie das Interesse, das wir an dem Kampfe des kaiserlichen Absolutismus mit hochstrebenden Vasallen nehmen, dazu, eine wahrhaft volksthüm-

liche epische Grundlage zu geben. Jenen Stoffen fehlt die culturhistorische Bedeutung, welche dem ganzen Leben des Volks einen für alle Zeiten giltigen Ausdruck giebt. Mit einem Worte, wir haben es hier mit Kunstepen zu thun, welche sich, so sorgfältig sie auch dem Volksepos nachgearbeitet sind, nur wie höchst künstliche Nachstickereien seiner poetischen Blüthen und Blätter ausnehmen. Am meisten springt dies bei der kunstvollen Göttermaschinerie in die Augen, die Pyrker sich zurecht gemacht. Die Kämpfe, die er schilderte, schienen ihm zu weltlich, um sie mit den Glaubensgestalten des Christenthums oder mit legendarischen Mächten zu durchwirken. Die heidnische Mythologie schien ihm mit Recht eben so unanwendbar, wie jene nüchternen allegorischen Figuren, welche Voltaire in seiner Henriade auftreten ließ. So schuf er sich einen eigenthümlichen heroischen Limbus, aus dem er verstorbene Helden als Theilnehmer oder vielmehr als Zuschauer aus unsichtbarer Wolkenloge entnahm. Diesem heroischen Reiche fehlte jede innere Nothwendigkeit. Man begreift wohl, daß Mahomed die Saracenen beschützt, auch daß der blondlockige Herrmann sich für die deutschen Kämpfer interessirt; aber um die Theilnahme des Attila, Hannibal und Regulus begreiflich zu finden, dazu bedarf es schon einiger sehr gewagter Gedankenvermittelungen. Ihre Theilnahme besteht meistens in geistigen Inspirationen, mit denen sie die Heldenherzen entflammen, seltener in einem unmittelbaren Eingreifen in die Gefechte. Bisweilen wird sie drollig und erinnert an die Parodie, wie z. B., wenn der wilde Attila mit Doria durch das neuerfundene Fernrohr guckt. Die Naivetät kommt nur jenen festen Gestalten zu, die im Volksglauben ihren Schwerpunkt finden; bei solchen haltlosen Phantasiebildern ist sie ein bedenkliches Ingredienz, um so mehr, als es dem Dichter nicht gelungen ist, diese Individualitäten mit echt menschlichem und charakteristischem Vollgehalt auszuprägen. Die Göttermaschinerie in dem „Rudolf von Habsburg" ist noch mangelhafter, indem hier der Marcomannenkönig Marbod, Inguomar, Katwald und andere Geister und die der Hölle entstiegene Sagenfigur Drahomira den unter- und überirdischen Staat der epischen Mächte darstellen, ohne

die Ueberzeugung verscheuchen zu können, daß sie vollkommen überflüssig sind. Pyrker verwebte in die Haupthandlung, die sich mit historischer Treue fortbewegt, Episoden von mehr romantischer Färbung, die an Tasso's befreites Jerusalem anklingen, und für welche das antik gefaltete Gewand des Hexameters nicht recht passen will. So z. B. in „der Tunisias" die Episode von Toledo, Mathilde und Dragut. Die Hexameter selbst gehören zu den besten und fließendsten, welche in deutscher Sprache gedichtet sind, wenn auch hin und wieder ein unreiner Daktylus, der einem Molossus ähnlich sieht, mit unterläuft. Die Diction selbst zeichnet sich durch Reinheit und Präcision aus und ist gleich fern von Nüchternheit und Ueberladung. Die Bilder sind epische, breitausgemalte Vergleichungen im Homerischen Style, meistens dem Leben der Natur und der Gestaltenwelt des Thierreichs entnommen. Doch zeigt Pyrker einen bedenklichen Anstrich von Modernität, indem er in seinen Vergleichungen auch naturwissenschaftliche Entdeckungen der neuern Zeit aus dem Gebiete der Aeronautik und der Elektricität benutzt, welche für die Zeit, in der seine epischen Dichtungen spielen, anachronistisch klingen. Seine „Perlen der heiligen Vorzeit" (1823) sind eine biblische Bildergallerie in Hexametern mit einzelnen trefflichen Schilderungen, im Ganzen aber doch nur Nachdichtungen ohne originellen Werth. So war dem frommen Prälaten trotz seiner Begabung und metrischen Virtuosität die Rettung der Epopöe mißlungen, da er durch sein eigenes Beispiel zeigte, daß sich ihre strengen Regeln wohl durch forcirte Erfindungen beobachten lassen, daß sich aber die Volksthümlichkeit nicht erzwingen läßt, und die Nation nur von solchen Epen begeistert wird, welche sie gleichsam selbst geschaffen.

Ohne die Prätension, dem höchsten epischen Maßstabe gerecht zu werden, wählte Ernst Schulze aus Celle (1789—1817) statt eines Homer sich nur einen Tasso, Ariosto und Wieland zum Vorbild, das, leichter erreichbar, auch von dem Dichter in formeller Beziehung eher erreicht wurde. War der Inhalt der Pyrker'schen Epopöen schon von romantischen Adern durchzogen, so bewegen wir uns in den Schulze'schen Dichtungen ganz in den Blüthengärten

der Romantik, wo sich Guirlanden von Stanzen um uns herschlingen und ein Zaubergetön melodischer Reime unser Ohr fesselt. Während dort die Geschichte den ernsten Aufmarsch würdiger Hexameter, dieser Vers-Veteranen, commandirte, tritt hier die Sage und sagenhaft gefärbte Erzählung im leichten Flügelgewande mit allem phantastischen Flitter vor uns hin. Eine tiefe Sinnigkeit, welche Wahrheiten des Gefühls in lieblicher Weise ausspricht, charakterisirt die Schulze'sche Muse auf ihrem Höhepunkte und machte „die bezauberte Rose" (1816) zur crême aller Taschenbuchs- und Almanachsdichtungen, indem sie in der That diese Gattung in ihrer höchsten Idealität bezeichnet. Schulze's Namen war vorher fast unbekannt, bis er durch die Preisausschreibung des Buchhändlers Brockhaus, des Herausgebers der Urania (1816), und durch den Gewinn des Preises, der für die beste poetische Erzählung ausgesetzt war, auf einmal in weiten Kreisen rühmlichen Klang gewann. Leider kam dem Dichter die Nachricht von seinem Triumphe nur wenige Tage vor seinem Tode zu, und der elegische Zug, der die Zeilen „der bezauberten Rose" durchweht, gemahnte dadurch wie eine Todesahnung. Das Leben des Dichters hat uns neuerdings Hermann Marggraff (Leipzig 1855) geschildert. Die Biographie ist nicht ohne romantischen Reiz, indem sie uns in die Gährung eines jugendlichen Gemüthes einführt, welches zwischen Lebenslust und Frivolität und ernster Melancholie hin und herschwankt. Dies Schwanken findet sich auch in den Dichtungen Schulze's ausgeprägt. Der Schüler Wieland's, der lebenslustige Student und Doctor, der in echt schöngeistiger Manier Romane zu leben sucht, wie seine sentimental angeflogene Lebensepisode mit dem Brockenmädchen beweist, der fast in Heine'scher Art und Weise mit dieser Sentimentalität kokettirt, indem er von seiner „auseinandergereckten, bleichsüchtigen, hohläugigen, zusammengeflickten, knickbeinigen" Seele spricht, ein Liebeständler in Vers und Leben, der bekennt, Louvet's Faublas habe seine Phantasie so rege gemacht, daß er keinen Augenblick Herr seiner selbst werden könne — wird durch die Liebe zu Cäcilie Tychsen, der Göttinger Professorstochter, der Verehrerin der Klopstock'schen und Bach'schen „Fugen," mit

der er über Dante's Beatrice und Petrarca's Laura und ideale Dichterliebe schwärmt, ganz in die Romantik feierlicher Empfindungen und ernster Lebensanschauungen hineingezogen, welche durch die Krankheit und den frühen Tod der Geliebten (1812) einen schwärmerischen Höhepunkt erreichte. Indeß war diese Liebe nicht ohne ästhetisirenden Anflug, und den großen Mustern gegenüber beging Schulze die Incorrektheit, sich nach Cäciliens Tod in ihre Schwester Adelheid, und noch dazu ohne Erfolg, zu verlieben. So hat er denn auch dieser einige episodische Basreliefs in dem Monument gewidmet, das er in seiner Dichtung Cäcilie mit Horazischer Absichtlichkeit, aeve pereniures, der geliebten Todten errichtet. Nach einer kurzen erfrischenden Betheiligung an den Befreiungskriegen führte ein Brustleiden seinen frühen Tod herbei.

Ernst Schulze war von Hause aus ein Zögling der Wieland'schen Muse, des gefälligen und graziösen Styls. In seiner ersten größeren Dichtung: „Psyche" ruft er sogar den Geist seines Meisters wie eine zehnte Muse an:

Du Meister in der Kunst zu malen,
Du, dessen Blicken sich die Grazien enthüllt,
O Wieland, male jetzt des Liebesgottes Bild,
Ein Tröpfchen nur aus jener Feeenquelle
Der zauberischen Phantasie,
Die mild dir die Natur zum Eigenthum verlieh,
Nur einen Ton der süßen Harmonie,
Mit der dein Vers, gleich einer sanften Welle,
Die leise murmelnd durch das blüh'nde Ufer schlüpft,
Im grazienhaften Tanz dem Ohr vorüberhüpft,
Nur einen kleinen Theil von diesen Göttergaben
Verleihe mir zu Amor's Bild!

Diese Gefälligkeit der Verse, die in anmuthigem Tanze mit wechselnder Zahl der Füße vorbeihüpfen, hat Schulze schon in der „Psyche" erreicht, wenn auch viel Mattes und Triviales mitunterläuft. Der mythologisch-romantische Styl des Apulejus, dem Wieland in vielen Dichtungen huldigte, ist auch der Styl der Schulze'schen „Psyche," welche viele anmuthige Schilderungen enthält und im Anschlagen

eines naiv-graziösen Tones oft glücklich ist. Die Darstellung „der Zweifelsucht" und ihrer Wirkungen hat tiefe psychologische Wahrheit, sowie die Wanderung Psychens durch die Unterwelt mit lebendiger Phantasie beschrieben ist. Die einleitende Scene: „Psyche im Bade" athmet die graziöse Lüsternheit des französirten Hellenismus. Wie Psyche den Anfang, so bezeichnet „die bezauberte Rose" das Ende der kurzen Dichterentwickelung. Bei dieser Dichtung besticht zuerst der formelle Zauber, die zwanglose Leichtigkeit, mit welcher die Architektonik der Stanze nach strengem Gesetze durchgeführt ist, mit Verschmähung der Emancipation, zu welcher sie Wieland in seinem „Oberon" verflüchtigt. Wir finden hier nirgends eine gesuchte Inversion, nirgends einen herbeigeholten Reim; die drei Reimesgrazien bewegen sich in vollkommen harmonischem Tanze, und so gewährt die leichte Beherrschung der schwierigen Form künstlerische Befriedigung. Die Sprache selbst, durch den melodischen Zauber der Strophen getragen, ergeht sich in einer maßvollen Lieblichkeit des Ausdrucks, der allerdings etwas Weiches, Süßes und Schlaffes hat, aber auch in seinen Bilderblüthen den Charakter dieser ganzen Blumenwelt, der sich vor uns entrollt, mit Treue wiedergiebt. Der Inhalt der Dichtung ist märchenhaft-idyllisch; das lyrische Element der Stimmung und Empfindung waltet vor; die Charaktere bewegen sich nur in allgemeinen, hingehauchten Umrissen; die Einheit der Handlung ist mit dramatischer Präcision gewahrt, obgleich der Grundgedanke nicht mit Klarheit und Energie hervortritt, sondern in phantastischer Vieldeutigkeit hier und dort hereinklingt. Im Ganzen scheint diese Metamorphosenpoesie, welche nur mystisch die Einheit des Menschlichen und Natürlichen andeutet, sich selbst Zweck zu sein. Die Verzauberung der Jungfrau in die Rose durch die Macht der schützenden Fee bei dem wilden Kampfe der Freier ist minder interessant, als die Entzauberung, welche zu sinnigen, an Shakespeare's „Kaufmann von Venedig" anklingenden Sprüchen und zu symbolischer Deutung der Metalle Veranlassung giebt und zuletzt durch die liebende Dichtergewalt erfolgt. Die Dichtung ist als phantastische Arabeske ausgezeichnet und erreicht als Form- und

Versstudie fast die Meisterschaft. Doch die Innigkeit und Sinnigkeit dieses Dichters wurde von keiner tieferen Gedankenenergie getragen und mußte daher an größeren Aufgaben scheitern. Das poetische Hauptwerk seines Lebens, die „Cäcilie" (1822), eine Dichtung, an der er selbst im Schlachtenleben der Befreiungskriege fortschuf, erreichte zwar den Umfang von zwanzig Gesängen, aber bei weitem nicht den poetischen Werth „der bezauberten Rose." Der Kampf der christlichen Deutschen unter Otto I. mit den heidnischen, seeräuberischen Dänen bildet den geschichtlichen Hintergrund des Gedichtes, auf welchem eine buntabenteuerliche Welt sich bewegt, vor Allem aber die fromme Cäcilie mit ihrem Verehrer Adalbert, dem Sänger Rainald und mit ihrer Schwester Adelheid, der Dänenkönig Harald, der Pirat Skiold, die Priesterin Thorilde und sagenhafte Göttergestalten das Interesse fesseln. So artig einige Erfindungen dieser poetischen Erzählung, so trefflich einzelne Natur- und Kampfschilderungen sind, wobei die beiden Extreme des Lieblichen und Schrecklichen besonders dem Dichter gelingen, so bleibt doch ein großer Rest breitspuriger Langweiligkeit, der durch den Mangel an Kraft und Zusammenhalt im Style, durch das Breittreten der unbedeutenden Gedanken und Empfindungen, durch die unbestimmte Charakteristik, die in einem so ausgedehnten Werke nirgends feste, individuelle Züge zeigt, sondern Alles über den einen Leisten der frommen Jungfrau und des edeln Jünglings schlägt, vor Allem aber durch die religiöse Schönseligkeit hervorgerufen wird. Schulze nahm in der „Psyche" einen ganz anderen Anlauf; das Sinnige darin fand später in der „bezauberten Rose" vollendeteren Ausdruck, aber das Naive, Unbefangene, hellenisch Heitere jener ersten Studie ging unter den Einflüssen einer Liebe, die seiner frühern frischen Lebenslust einen frommen melancholischen Zug ohne innere Nöthigung aufimpfte, zu Grunde. Das Verhimmelnde, der geistige Grundzug der Cäcilie, hauchte über das ganze Werk jenes verschwimmende Element der Stimmung, das keine plastische Kraft, keine Klarheit und Größe des Gedankens erträgt. So gehört die Cäcilie zu jenen harten Geduldproben, die man dem modernen Lesepublikum nicht zumuthen darf. Die nordische Mytho-

logie flößt überhaupt nur bei treuer und erschöpfender Behandlung tieferes Interesse ein, während einige flüchtige Griffe in ihren Sagentopf oft Ungenießbares bieten. So bedauert der Literarhistoriker in der „Cäcilie" die Verirrung eines weichen und graziösen Talentes zu einer ihm fernliegenden Skaldenpoesie, eine Verirrung, die, als Studie eines siebenundzwanzigjährigen Talentes, gewiß, wie schon die bezauberte Rose beweist, nicht von Dauer gewesen wäre, indem das ursprüngliche Naturell des Dichters mit der Zeit gewiß diese mehr von außen kommenden Eindrücke überwunden hätte.

Während die erwähnten epischen Versuche von formeller Virtuosität Zeugniß ablegen, der aber der geistige Gehalt nicht ebenbürtig war, suchte auf der anderen Seite Reichthum des geistigen Gehalts und Lebens sich von der strengen Kunstform zu emancipiren und die Flüge des Jean Paul'schen Genius nachzuahmen. Während dort die meisterhafte Handhabung des Verses den Dichtungen Hauptreiz und Hauptwerth verlieh, konnten die entfesselten Sprünge des humoristischen Romans sich nur in der Prosa wohlfühlen, die sie überdies mit stylistischen Auswüchsen und Sonderbarkeiten bereicherten. Dem genialen Sonderlinge Jean Paul folgten andere Sonderlinge, die sich in keinen ästhetischen Käfig einfangen ließen, sondern im bunten tropischen Phantasieschmucke durch einen spärlich gelichteten Urwald des Styls von Zweig zu Zweig im freien Spiele der Laune hüpften. Der wildeste Häuptling dieser Humoristen, Amadeus Hoffmann, wird, als der romantische Jean Paul, später gewürdigt werden. Hier erwähnen wir nur den Grafen Benzel-Sternau, Ernst Wagner und den lachenden Demokritos Julius Weber.

Christian Ernst Benzel-Sternau (1767—1850) erinnert von diesen Autoren am meisten an Jean Paul, indem ihm ein ebenso unerschöpfliches Bilderfüllhorn, ein noch größerer Reichthum an Sentenzen, dieselbe humoristisch-humanistische Weltanschauung, nur mit einem starken misanthropischen Beisatze, eigenthümlich ist. Benzel-Sternau liebt in noch höherem Grade als Jean Paul

die durchbrochene Arbeit und leidet an unermüdlichen Ideeenassociationen. Seine Muse giebt sich allen Einfällen mit der größten Galanterie hin und ist dabei nicht im Entferntesten wählerisch. Jedes Wort klingt bei ihm an, wie ein Ton, an den er eine ganze Octave von Sentenzen kettet. Er ist niemals bei der Sache, sondern stets sprungfertig in das entlegenste geistige Gebiet. Auch er disponirt über einen reichen Schatz von Kenntnissen, wenn er auch nicht ein so polyhistorischer Bücherwurm wie Jean Paul war, sondern als Welt- und Lebemann mit vielen Kreisen des reichsunmittelbaren Staatswesens in Berührung kam und einen großen Theil seiner Anschauungen und Erfahrungen in seinen Schriften verwerthete. Wie Jean Paul liebt er es, seine Helden bei kleinen Höfen auftreten zu lassen. Was bei Jean Paul originell und launig ist, das wird bei Benzel-Sternau schon bizarr und grillenhaft. Wenn die Jean Paul'schen Bilder oft gesucht sind, so sind die von Benzel-Sternau oft schief und verfehlt. Er liebt, im Gegensatze zu Jean Paul, seine Bilder aus den mythologischen und geschichtlichen Schatzkammern des Alterthums zu entnehmen. So verwickelt die Jean Paul'schen Perioden sind, so abgerissen und zerhackt sind die Sätze von Benzel-Sternau. Ueberall Lakonismen, nicht immer von lakonischer Kraft, Ausrufungszeichen, Absätze, kurz, die ganze Formlosigkeit, die durch eine aufdringliche Sentenzenhascherei bedingt ist! Unleugbar verdient dieser Autor das Prädicat geistreich mehr, als viele der jüngeren Autoren, denen es eine allzuliberale Kritik zu Theil werden ließ, denn er hat einen Reichthum von Gedanken über alle Welt- und Lebensverhältnisse, der, wie der Jean Paul'sche, das Piratenthum der geistig Armen herausfordern könnte. Doch hier stoßen wir auf den Hauptunterschied zwischen beiden Schriftstellern: Jean Paul hat eine durchaus idealistische Weltanschauung, Benzel-Sternau, trotz aller sentimentalen Anklänge an Sterne, eine realistische, und so sehr er, wie Jean Paul, die Unmoralität züchtigt, so kommt es ihm doch mehr auf Redlichkeit und Tüchtigkeit in der bürgerlichen Sphäre an, als auf jene schwärmerische Höhe einer die Erde überfliegenden Tugend. Während die Jean Paul'schen Frauengestalten, aus Licht

und Aether gewoben, kaum der Erde anzugehören scheinen, schildert Benzel-Sternau, besonders im „goldenen Kalb," die Frauen, wie ein echter Misogyn, mit allen ihren Lastern und Fehlern und malt die sittliche Verworfenheit einer nach Geldehen strebenden Buhlerei mit kecken Farben aus. Seine edleren Frauengestalten haben nichts Schwärmerisches, sondern wie Bella etwas Bizarres, Launenhaftes, aber Tüchtiges und energisch Durchgreifendes, oder wie Kosma etwas Festes und Liebliches. Aber die Purpurinen, die Zoës und Faviolas stehn im Vordergrunde seiner Schöpfungen. Benzel-Sternau hatte wenig poetisches Erfindungstalent; die Geheimnisse romanhafter Spannung lagen ihm ebenso fern, wie Jean Paul, und ebensowenig verstand er einen befriedigenden Schluß herbeizuführen. Ueber seinen Werken ruht eine Mondscheinbeleuchtung. Die Massen glänzen in scharfen Contouren; aber das Einzelne verschwindet in der Dämmerung. Seine Anfänge und Anläufe sind stets bedeutend, doch der sprungweisen Behandlung geht rasch der Athem aus. Ihm fehlt die Ausdauer, seine Gestalten innerlich durchzuarbeiten; sie berauschen sich so an Gedanken und Empfindungen, daß sie den festen Halt verlieren. Aber dieser Rausch selbst bleibt ohne die traurige Ernüchterung, welche der bodenlosen Trunkenheit der Romantiker folgt; denn es ist ein Rausch des edeln Enthusiasmus für die höchsten Güter der Menschheit. Nach dieser Seite hin sind die Schriften von Benzel-Sternau nicht nach Verdienst gewürdigt. Der sittliche Ernst, der ihnen zu Grunde liegt, die Begeisterung für menschliche und bürgerliche Freiheit, der warme Herzschlag für edle Thatkraft und schöpferisches Wirken bildet ein heilsames Gegengewicht gegen die ganze romantische Weltanschauung, die nur von ihrem eigenen phantastischen Taumel berauscht war. Benzel-Sternau's Helden achten und lieben sich, auch wenn sie unter feindlichen Fahnen fechten. Das Ideal der Menschenwürde erhebt sich bei ihm über den Kampf der Parteien, und ein Homerischer Gesinnungsadel verklärt die Herzen seiner Helden. Doch Alles, was den Menschen entwürdigt durch Erniedrigung der Gesinnung, traf die scharfe Geißel seines Spottes und die Feuerworte seiner Indignation.

So geißelte vor Allem „das goldene Kalb“ (4 Bde. 1802) den Egoismus, der mit Aufopferung aller höheren Interessen nach dem Erwerbe metallener Glücksgüter strebt. Diese „Biographie,“ wie Benzel-Sternau sie nach Jean Paul's Vorgange nennt, schildert die schmerzlichen Enttäuschungen eines Liebe Suchenden, der stets statt der Göttin die Wolke umarmt. Der Styl dieses Romans ist überladen, reich an dithyrambischen Apostrophen und fortwuchernd in einer Kette von Bildern. Viele praktischen Lebenswahrheiten der Schrift erfreuen den Verstand, während die Phantasie durch die Lebhaftigkeit der Gedankensprünge angenehm beschäftigt wird. Von Benzel-Sternau's zahlreichen späteren Schriften erwähnen wir noch „Proteus oder das Reich der Bilder“ (1806), eine Sammlung sinnvoller Fabeln, Parabeln, Allegorieen und Paramythieen mit willkürlicher Benutzung mythologischer Gestalten, den „steinernen Gast“ (1808) und „den alten Adam“ (4 Bde. 1819—20), ein Familiengemälde, das allen Wechsel einer großen geschichtlichen Epoche spiegelt, dessen Haupttendenz aber ist, den Jesuitismus zu geißeln und die Zerrüttung in den Familien, die sein Werk ist, mit lebhaften Farben zu schildern. Wir bewegen uns anfangs auf demselben Boden, auf welchem König's „Clubbisten von Mainz“ spielen, in den durch die französische Revolution aufgeregten Rheinlanden. Der Autor führt uns in die Kreise der Reichsritterschaft ein, welche durch die neuen Ideen in Gährung versetzt wird. In einer ihrer Familien begegnen uns eine Menge aristokratischer Anomalieen, Söhne, welche für den Kaufmannsstand und die Revolution, für Franklin, Washington und Lafayette schwärmen, Reichsfreiherrn, welche amerikanische Millionairs und französische Generale werden; kleine Fürsten, welche, von freier, tüchtiger Gesinnung beseelt, ihrem Volke Verfassungen octroyiren. Gegen diese Freigeisterei bietet der Clerus alle seine geheimen Kräfte auf, und dieser durch Decennien hindurchgehende Familienkampf bildet den Mittelpunkt des Gemäldes, dessen Gruppen nach ideellen Gesichtspunkten vertheilt sind. Leider ist der Fortgang der Handlung oft lahm, und so würdig und frei die Heroen der Reichsritterschaft auf-

treten, so sind die edeln Gesinnungen doch zu allgemein gehalten und entbehren die feste Grundlage individuell durchgearbeiteter Charaktere. Zu den glücklichsten Episoden des Werks gehört die humoristische Contrastirung der englischen und deutschen Aristokratie, für welche erstere Benzel-Sternau, wie später Fürst Pückler, eine entschiedene Vorliebe hat. Wenn die Erfindungsgabe unseres Autors so groß gewesen wäre, wie sein Gedanken- und Bilderreichthum, und wenn er den letzteren durch geschmackvolles Maß beschränkt hätte, so würde er unter unseren humoristischen Schriftstellern einen hohen Rang einnehmen, der ihm jetzt nur in sehr bedingter Weise eingeräumt werden kann.

Wie bei Benzel-Sternau Jean Paul's satyrische und polyhistorisch-geistvolle Ader fortlebt, so bei Ernst Wagner (1768 bis 1812) seine empfindsame und naturbegeisterte. Wagner lebte stets in beschränkten, kleinbürgerlichen Verhältnissen, wie Jean Paul, weshalb er auch die Zustände des Gemüthes zu schildern liebt. Kein Zug historischen Aufschwungs und einer große Verhältnisse erfassenden Begeisterung findet sich in seinen Schriften, dagegen die ganze Magie des träumerischen Gefühlslebens mit der Hinneigung zum Mysteriösen, zum Märchen und zur Legende. Seine Sentimentalität wird oft süßlich, sein Witz nicht selten trivial und flach. Seine poetische Erfindungsgabe ist nur gering anzuschlagen. Wenn er auch, wie Jean Paul, das Episodische und Fragmentarische, das ermüdende Hervortreten des Subjects mit seinen ewigen Interpellationen liebt, so ist sein Styl doch sauberer, weniger verwickelt, oft von lieblichem Schwung und Fall. Dennoch erreicht sein Humor den Jean Paul's bei Weitem nicht, weder was die Tiefe der Welt- und Lebensanschauung, noch was die Tragweite der Ideen betrifft. Auch mit Benzel-Sternau verglichen, muß Wagner dürftig und engherzig erscheinen. Seine Naturbegeisterung ist nicht so unverfälscht, wie die Jean Paul'sche, es spielen bereits trübe, sagenhafte und mystische Elemente hinein, ein leiser Anhauch der romantischen Schule. Wagner trat verhältnißmäßig spät als Schriftsteller auf, und zwar mit seinem besten Werke: „Wilibald's Ansichten des Lebens“

(1805). Auf idyllischem Hintergrunde, dessen Abschilderung durch ihre lebenswarmen Farben zu den Vorzügen des Romans gehört, führt uns der Dichter eine Wilhelm Meister'sche Bildungsgeschichte vor. Der Fortgang der einfachen Entwickelung ist nicht ohne Interesse; besonders sind die Frauencharaktere Mathilde, Mariane und die Gräfin, wie Jean Paul sagt, rein ausgeschaffen und schärfer gemalt, als es unserem größten humoristischen Genius selbst gelungen ist. „Der unsichtbare Flötenspieler“ ist ein Gypsabguß von Jean Paul's „hohen Menschen.“ Weniger bedeutend als der Wilibald sind „die reisenden Maler“ (1806), ein Zusammenschmelzen zweier verunglückten Lustspiele zu einem Roman, der durch die Weitschweifigkeit seiner Gespräche und vorwiegende praktische Kunsttendenzen ermüdet. Die Glanzpunkte dieses Werkes sind einige glücklich ausgeführte landschaftliche Skizzen und einige psychologische Studien, wie z. B. die Schilderung des Kampfes zwischen Liebe und unnahbarer Jungfräulichkeit, den die scheue, schöne Louise durchkämpft. „Ferdinand Miller“ und „Isidora“ (1805) sind nicht viel mehr als zwei ansprechende Novellen. In der ersteren ist eine patriotische Ader lebendig, in der zweiten spielt in einfache Herzensgeschichten und in die Abenteuer eines kleinen Hofes „der thierische Magnetismus“ hinein, dessen Wunder mit wissenschaftlicher Gläubigkeit geschildert und erörtert werden. Die Handlung ist in beiden Novellen dürftig; ihr Reiz beruht auf einzelnen feinen Zügen der Empfindung. In seinen beiden letzten Werken zersplitterte sich Wagner in vorwiegend fragmentarischer Behandlung der Stoffe. Die „Reisen aus der Fremde in die Heimath“ (1808) sind eine olla potrida nach Art der modischen Reisenovellen, eine locker zusammenhängende Sammlung von Schilderungen, kleinen Erzählungen, Sentenzen, Charakteristiken, oft überschwänglich und gesucht, oft wahr und bezeichnend. Jean Paul rühmt an ihnen mit Recht den schonenden Geschmack im Komischen; dagegen dürfte sein Lob der „scharfen Charakteristik“ nur mit Einschränkungen gelten. „Das historische ABC eines vierzigjährigen Fibelschützen“ (1809) ist eine humoristische Encyklopädie mit einzelnen guten, aber auch vielen flachen

und kleinlichen Einfällen. Wagner besaß nicht die echte satyrische Ader, deren Voraussetzung ein großer und scharfer Verstand ist. Seine satyrischen Einfälle waren mehr die Blasen des aufgeregten Gefühls. Er ist überhaupt eher zu den poetischen Naturen mit feinen Fühlfäden der Aneignung, als zu den wahrhaft productiven Dichtern zu rechnen, ein Dämmerungsfalter aus jenem träumerischen Reiche der „Mitte," das in Deutschland nur allzubevölkert ist.

Während Wagner das Komische dem Sentimentalen unterordnet und in einigen seiner Schriften nach einer geschlossenen, epischen Kunstform strebt, vertritt das rein Komische, das sich selbst Zweck ist, in einer vollkommen fragmentarischen Behandlung Karl Julius Weber (1767—1832), der in seinen „Briefen eines in Deutschland reisenden Deutschen" (4 Bde. 1826—28) und in seinem „Demokritos, hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen" (10 Bde. 1832—36) das Genre der alten facetiae und Ana wieder auferweckte. Seine Schriften sind libelli ineptiarum, Sammlungen von Scherzen und Späßen, an einen humoristischen Reflexionsfaden gereiht. Sein „Demokritos" besonders erinnert an die alten „Amphitheater heiter-ernster Weisheit" und ist ein orbis pictus der Jovialität. Von Jean Paul finden sich nur die Polyhistorie und die derberen Seiten des Humors bei Weber wieder, der bei einem ernsten sittlichen Hintergrunde des Charakters doch nirgends Saiten der Empfindung anschlägt, sondern eher in einen behaglichen Cynismus verfällt. Die Anekdote bildet die Grundlage des umfangreichen „Demokritos," und Zoten sind die Lieblings-Arabesken dieses Humoristen. Eine seltene Belesenheit, die den Zweck scherzhafter Ausbeute stets im Auge behielt, stellt ihm aus allen Reichen des Wissens, aus der Naturgeschichte, Welt- und Literaturgeschichte, selbst aus den verschiedenen Facultätswissenschaften, eine Fülle von Thatsachen zu Gebote, die er in einem tactfesten, nur durch eine Menge von Citaten aus alten und neuen Sprachen oft unterbrochenen Style zu verwerthen weiß. Wo Weber's selbstständige satyrische Ader zum Vorschein kommt, da geißelt er am liebsten sociale Thorheiten und Gebrechen, während er auf politischem und religiösem

Gebiete mehr in ein flaches juste-milieu verfällt, und besonders seine Ausfälle auf die Philosophie Zeugniß von geistiger Halbheit ablegen. Der Rationalismus bildet überall die Grundlage seines Humors, der deshalb zu höheren Flügen unfähig ist, aber alle seine Themata mit einem gewissen realistischen Tik und jovial-erschöpfender Gründlichkeit behandelt. Die Leidenschaften, die Nationen, die Stände, die Thiere u. s. f. geben ein reichhaltiges Material für diese eigenthümliche Behandlungsweise, die nicht ermüdet, bis sie mit ihren humoristischen Etiketten, mit ihren flores und amoenitates jeden Gegenstand ihrer Wahl von Kopf zu Fuß aufgeputzt. Die Studien, welche sich auf die Geschichte des Komischen beziehn, haben auch wissenschaftlichen Werth, obgleich sich Weber zu viel mit dem Detail beschäftigte, um durchgreifende allgemeine Begriffsbestimmungen und Entwickelungen zu geben. Die Komik wurde von Weber aus dem Romane zu vollkommener Freiheit entlassen, und so auch die humoristische Kunstform in die Willkür beliebiger Aufsätze über beliebige Stoffe, noch dazu in einem der weitschichtigsten humoristischen Werke aufgelöst. Nach dem Vorbilde der Jean Paul'schen Extrablätter und dieser Weber'schen Skizzen bildete sich später, als noch die Anregung von Frankreich und ein lebhafteres Interesse an politischen und sonstigen Tagesfragen hinzutrat, das moderne Feuilleton, die Arena für rasche, schlagfertige Polemik, für alle humoristischen Feuerwerke und Jongleurkünste, welche das Publikum nur für Augenblicke blenden und belustigen sollten. So erfreulich indeß die frische und unmittelbare Wirkung und der lebendige Wechselverkehr zwischen Schriftsteller und Publikum sein mag, den dies Feuilleton hervorrief, so hat sich doch manches vielversprechende Talent, das seine Kraft wirksam zu einer ganzen Schöpfung concentrirt hätte, verführt durch den Reiz des schnellen Erfolges, in vergänglichen Leistungen verzettelt.

Hier ist auch der Ritter Karl Heinrich v. Lang (1764—1835) zu nennen, längere Zeit Kreis-Direktor in Ansbach, eifriger Forscher in der bayrischen Specialgeschichte, die er in einer Reihe von Schriften ausbeutete, und einer der schärfsten satyrischen Köpfe seiner Zeit. Bekannt ist die Schilderung, die er von seinem Besuche bei Goethe

entworfen hat, den er als einen langen, eiskalten, steifen Reichstag-Syndikus schildert, der ihm wie der steinerne Gast winkte, sich niederzusetzen, und tonlos blieb nach allen Saiten, die Lang anschlagen wollte. „Sagen Sie mir," frug Goethe endlich, „ohne Zweifel werden Sie auch in Ihrem Ansbacher Bezirk eine Brandversicherungs-Anstalt haben?" Lang gab ihm die gewünschte Auseinandersetzung, und der alte Faust sagte: „Ich danke Ihnen! Wie stark ist denn die Menschenzahl in so einem Rezatkreis bei Ihnen?" Auf Lang's Entgegnung: Etwas über 500,000 Seelen, meinte Goethe: „So so, hm, hm, das ist schon Etwas!" Lang aber empfahl sich darauf mit den Worten: „Jetzt, da ich die Ehre habe, bei Ihnen zu sein, ist dort eine Seele weniger. Ich will mich aber auch wieder dahin aufmachen und mich empfehlen." Goethe gab ihm zum Abschied die Hand und geleitete Lang bis zur Thüre. „Es war mir, als wenn ich mich bei'm Feuerlöschen erkältet hätte," schließt dieser seinen Bericht, welcher für seine witzige Darstellungsweise charakteristisch ist. Am schärfsten ausgeprägt ist sie in seiner „Hammelsburger Reise" (1818—1833), die in immer neuen „Fahrten" erschien und das deutsche Philisterthum mit vieler Schärfe geißelte. Lang's „Memoiren" (2 Bde. 1842), die erst nach seinem Tode erschienen, sind ebenfalls reich an Witz, aber auch nicht frei von Gehässigkeit.

An Jean Paul klingt auch Gustav Theodor Fechner, bekannter Physiker in Leipzig (geb. 1801) an, der unter dem Namen Dr. Mises humoristische Schriften veröffentlichte, von denen die „Stapelia Mixta" (1824) selbst Jean Paul's Aufmerksamkeit auf sich zogen. Die Satyre ist in diesem Werke, wie in den darauf folgenden: „Anatomie der Engel" (1825), „Beweis, daß der Mond aus Jodine bestehe" (1821), „Panegyrikus der jetzigen Medizin und Naturgeschichte" (1822) oft barock und gesucht, oft aber auch von lebendigem Witz getragen und nicht ohne eine durchschimmernde Ader Jean Paul'scher Gefühlsschwärmerei. Am meisten freilich hört man aus diesen Schriften die Tonart heraus, welche Jean Paul in „Katzenberger's Badereise" angeschlagen, da die Fachwissenschaft des Satyrikers ihn gerade auf

diesem Gebiete heimisch machte. Der Styl der Jean Paul'schen Extrablätter, der selbst wieder zum Theil in Stoff und Form an Rabener anklingt, macht sich oft bei Mises bemerklich, z. B. in dem Beweis, daß die Weiber eigentlich nur die Kleider sind. Am geistreichsten sind seine „vier Paradoxen" (1846), in denen sich die oft treffende Satyre, wie der Beweis, daß die Welt nicht vom schaffenden, sondern vom zerstörenden Princip ausgegangen sei, gegen moderne Philosophieen richtet. Seine „Gedichte" (1841) enthalten neben vielem Geschraubten und Manierirten auch sinnreiche und duftige Poëme.

Wir sehen so die Einheit von Form und Inhalt, die das classische Ideal bewahrt, zerfallen, indem die Form bei Schulze und Pyrker mit alleiniger Hingabe gepflegt wird und über die Gleichgültigkeit und Werthlosigkeit des Inhalts trösten muß, während die eben erwähnten Humoristen den Reichthum geistigen Gehalts in der vollkommensten ästhetischen Formlosigkeit ausbreiteten. Diese Auflösung führte in die Romantik hinüber, die einen neuen geistigen Standpunkt dem Standpunkte der Classiker gegenüberstellte, aber die ästhetische Einheit von Form und Inhalt nicht zu erreichen vermochte, indem sie die Kunst, besonders ihr productives Organ, die Phantasie, auch zum absoluten Inhalte machte, statt sie als die absolute Macht der Form zu beschränken. So entstand der Phallusdienst der schöpferischen Phantasie, bei welchem Form und Inhalt gleichmäßig zur Phantasterei verwilderten, und jede ernste bestimmende Macht des Lebens in jener Ironie aufgelöst wurde, welche den romantischen Doctrinairs für die geheimnißvolle Mitgift des Genius und für den Inbegriff aller exclusiven Weisheit galt.

Zweiter Theil.

Die Romantiker.

Erster Abschnitt.

Einfluß der Philosophie.

Joh. Gottlieb Fichte. — Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling.

Der Literarhistoriker kann nicht Begriffsbestimmungen vorausschicken, welche auf seinem Gebiete stets den Schein der Willkür haben. Aus der Fülle des Stoffs muß der Begriff herauswachsen, er muß das Resultat sein, zu welchem sich ein ganzer Entwickelungsprozeß zusammenfaßt. Diesen Prozeß mit Treue vorzuführen, ist die Aufgabe des Literarhistorikers. Eine klare Anschauung dessen, was die Romantiker erstrebten, wird sich erst aus einer gründlichen Würdigung ihrer Werke ergeben. Wir haben es in der schönen Literatur mit Richtungen zu thun, welche durch die Gemeinsamkeit des Strebens bestimmt werden. Diese Gemeinsamkeit ist aber keine äußerliche, sondern mit innerlicher Nothwendigkeit durch die Atmosphäre der Zeit und durch den Entwickelungsgang der Talente hervorgerufen. Auch die Nationalliteratur bewegt sich fort durch die treibende Kraft der Gegensätze, die überall schöpferisch wirkt. Jede Richtung hat deshalb eine relative, geschichtliche Bedeutung, indem sie aus bestimmten historischen Voraussetzungen hervorgeht und zu bestimmten Resultaten führt, dann aber unterliegt sie auch der Beurtheilung nach dem absoluten

Maßstabe des ästhetischen Gesetzes, welches nach Abstreifung des Zeitlichen den ewigen Gehalt der Schönheit wägt. So giebt es Richtungen, die wie Sauerteig und Hefen die Gährung und den Aufgang des Schönen fördern, ohne dies Schöne selbst darzustellen. Sie sind wichtig für die Geschichte, nichtig für das ästhetische Ideal. Ein Extrem wird durch das andere corrigirt, und die rechte Mitte der Schönheit und die rechte Bahn förderlicher Entwickelung wiederhergestellt. Jede literargeschichtliche Richtung hat einen weiten und engeren Kreis von Persönlichkeiten, die sie repräsentiren, indem der Zusammenhang mit ihrem Kerne bald lockerer, bald fester ist. So bleibt bei der Gruppirung der Talente noch Platz für die Willkür, obgleich Form oder Inhalt selten das gemeinsame Gepräge verleugnen. Doch hat man bisher oft, wie Linné, nach äußerlichen Merkmalen classificirt, statt, wie Jussieu, das innere Wesen in seinen Unterschieden darzulegen.

Wissenschaft und Kunst stehen in untrennbarem Zusammenhange, und in der Regel hat einer neuen Kunstrichtung die Wissenschaft das Thor geöffnet. Oft läßt sich der Vorgang der Wissenschaft nicht mit chronologischer Genauigkeit angeben; aber auch wo sie gleichzeitig auftreten, liegt in der Wissenschaft die bestimmende Kraft der Entwickelung, die geistige Priorität. Will man diese Kraft dem schöpferischen Kunstgenie zueignen, so vergesse man nicht, daß viele Richtungen gar kein Genie aufzuweisen haben, sondern nur ein Conglomerat von Talenten sind. Die romantische Schule hat keinen Dichtergenius von nationaler oder universeller Bedeutung; sie hat Genialitäten im vaguen Sinne des Worts, unausgegohrene Talente, deren Unfertigkeit der Urwüchsigkeit des Genies ähnlich sieht. Dagegen liegen in der Philosophie die Keime, aus denen sie sich entwickelten, und ohne Fichte und Schelling ist weder der Inhalt, noch die Form der vorzugsweise romantischen Dichtung zu begreifen. Was von der Hobelbank dieser meist gleichzeitigen Gedankenarbeit abfiel, das waren die poetischen Späne, welche die Romantiker als Kiel für ihre Kinderschifflein in den Weihern der Märchenwelt benutzten.

Eine der bedeutendsten deutschen Persönlichkeiten ist Johann

Gottlieb Immanuel Fichte (1762—1814), eine geistige Kernnatur, in seinem eigentlichen Wesen aller romantischen Schwärmerei abhold und doch durch sein System oder vielmehr durch dessen mißverstandene Auslegung der Vater aller romantischen Verirrungen. Fichte begann mit dem „Versuch einer Kritik aller Offenbarung" (1792), in welchem er zwar die Möglichkeit einer Offenbarung nicht leugnete, aber doch das menschliche Gewissen und den menschlichen Geist zur höchsten Instanz über ihre Gültigkeit machte. Die Schrift war anonym erschienen, und man hielt lange Zeit hindurch Kant für ihren Verfasser. Fichte's energischer Charakter hatte stets den Trieb und Drang, die praktische Sphäre des Geistes umzugestalten. Er war keine intuitive Philosophennatur, welche sich in selbstgenügsamer Speculation vollkommen heimisch gefühlt hätte. Die weit und tief ausholende Energie seines Denkens wagte sich an jene bedenklichen Fragen, deren nähere Erörterung Kant mit der Lootsenweisheit eines Kathederphilosophen vermieden, wenn auch die Art und Weise, wie sie von Fichte erörtert wurden, eine nothwendige Consequenz des Kant'schen Systems waren. So erschienen ohne Angabe des Verfassers und Verlegers sein „Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publikums über die französische Revolution" (1793) und seine zu Heliopolis gedruckte „Zurückforderung der Denkfreiheit." Der anonyme philosophische Marquis Posa hatte sich bisher abwechselnd in Warschau, Königsberg und der Schweiz aufgehalten, bis er 1794 einen Ruf als Professor nach Jena erhielt. Jena ist die Geburtsstätte seiner „Wissenschaftslehre" (1794), in welcher sich seine philosophische Wirksamkeit concentrirt, und die eine der entscheidendsten Thaten des deutschen Geistes ist. Fichte's durchgreifende Kraft konnte keine Schranke dulden. Eine solche Schranke war aber das Kant'sche „Ding an sich," das zu überwinden Fichte in die Tiefen des Selbstbewußtseins hinabstieg. Er machte das Ich zum Princip der Wissenschaft, zum Archimedespunkte, der die Welt aus ihren Angeln hebt, und stellte ihm den ganzen Kosmos als ein Nichtich entgegen. Das Wissen von Anderen ist vermittelt durch das Wissen von sich selbst, das Bewußt-

sein durch das Selbstbewußtsein. So ist das Ich das ideale und reale Princip zugleich, und die Objectivität ist in der allumfassenden, schöpferischen Subjectivität aufgehoben. Das Ich herrscht mit unumschränkter Selbstherrlichkeit, denn für das Ich ist nur das, was es selbst setzt. Durch dies Setzen macht es aber das Andere seiner selbst zu *seinem* Andern, hebt es als *Nichtich* auf und setzt es dem Ich gleich. So ist auch in seiner absoluten Fassung dieser Gegensatz nur scheinbar und das Nichtich nur der unendliche Anstoß für die Thätigkeit des Ich. Durch diese strenge Einheit des Princips war erst ein *System* möglich geworden, welches als die Wissenschaft des Wissens freilich von Kant selbst für reine Logik erklärt wurde, die von allem Materialen des Erkenntnisses abstrahirte, aber doch durch seine innere Consequenz Alles, was bei Kant äußerlich auseinanderfiel, in einem geistigen Mittelpunkte zusammenhielt und in organischer Gliederung darlegte. Der Gegensatz zwischen *theoretischer* und *praktischer Vernunft* war bei *Kant* nur als selbstverständlich angenommen worden und gab seiner Kritik nur zwei verschiedene Ausgangspunkte. *Fichte* aber leitete diesen Gegensatz mit Nothwendigkeit aus seinem Principe her, indem *theoretisch* das Ich entweder durch das *Nichtich*, das Subject durch das Object, das *Denken* durch das *Sein* bestimmt wird, oder *praktisch* das Nichtich durch das Ich, das Object durch das Subject, das Sein durch das Denken.

So war das System als solches niet- und nagelfest, methodisch abgeschlossen, dialektisch vollendet; Fichte's geharnischte Polemik warf alle Gegner nieder und empörte sich zuletzt selbst gegen *Kant*, der diese Fortbildung seines Systems theils für überflüssig erklärte, theils in ihren gefährlichen Consequenzen verleugnete. Dann arbeitete er einzelne Disciplinen aus, um das System aus seiner logischen Selbstgenügsamkeit befruchtend in die Wissenschaften hinüberzuführen. Seine „*Grundlage des Naturrechts*" (2 Bde. 1796—97) und sein „*System der Sittenlehre*" (1798) erschienen. Ein Schüler *Fichte's*, *Forberg*, hatte in dem *Niethammer-Fichte'schen* Journal (1795—99), einem meisterhaft redigirten Organ, in einem kleinen Aufsatze „über die Entwickelung des Begriffs

der Religion" den Begriff Gottes in den der moralischen Weltordnung aufgelöst, und Fichte hatte eine mildernde Einleitung zu ihm geschrieben. Diese beiden Aufsätze veranlaßten die Anklage auf Atheismus, welcher Fichte ohne feige Zugeständnisse mit der Unerschrockenheit des Denkers entgegentrat. Diese Unerschrockenheit bewährte er noch glänzender später in Berlin in seinen „Reden an die deutsche Nation" (1808), in denen er nicht blos mit fulminanter Beredtsamkeit gegen die französischen Bajonette jene verhängnißvolle, von Napoleon mit Unrecht verachtete „Ideologie" aufbot, welche der brutalen Unterdrückung die thatenschöpferische Macht des Geistes gegenüberstellt, sondern auch die nationale Wiedergeburt an ihren Wurzeln erfaßte und die spartanische Weisheit einer Nationalerziehung dem preußischen Volke predigte.

Fichte ist unser mannhaftester Philosoph. Wie sein System, ist sein Leben aus einem Gusse. Alle Halbheit genirte ihn, und seine „Wissenschaftslehre" war eine Consequenz seines Charakters, der das unverdaute „Ding an sich" um jeden Preis loszuwerden suchte. In Kant, wie in Fichte, war der praktische Trieb fast mächtiger, als der theoretische. Kant's theoretische Vernunft abortirte, während seine praktische mit einigen gesunden Postulaten niederkam; und Fichte gab dem Ich nur diese absolute Macht, um das Nichtich neu durch dieselbe zu schaffen. Fichte's „Ich" wurde wie ein spaltender Keil nicht nur in das Kant'sche System, sondern auch in die morschen Staats- und Glaubensbauten des Jahrhunderts hineingetrieben. Durch alle Angriffe, Chicanen, Verfolgungen hindurch schritt dieser hochsinnige und unverzagte Apostel des Selbstbewußtseins mit seinem heißen, reformatorischen Drange und mit jener Festigkeit der Ueberzeugung, welche der unverschleierten Wahrheit kühn in das Antlitz schaut. Der Anblick dieses geistigen Heldenthums wirkte bildend und stählend auf die Nation, und wenn auch Fichte's Staatsphilosophie in das despotische Utopien eines geschlossenen Handelsstaates mündete, so bleibt er doch durch seine lebendige, geistige Betheiligung an der französischen Revolution und der deutschen Befreiung, durch seine Demosthenische Beredtsamkeit, die uns ein seltenes classisches

Muster auf diesem Gebiete giebt, eine unserer ersten politischen Größen.

Wie dieser glühende Kraftmensch in Beziehung steht zu jener romantischen Richtung, welche von aller thatkräftigen Energie abstrahirt, wird zunächst wenig einleuchtend scheinen. So nahe das Mißverständniß für das große Publikum lag, das speculative Ich Fichte's im Sinne des empirischen zu nehmen und das Fichte'sche System zu einer Apotheose des Egoismus zu machen, so nahe lag es den exclusiven Geistern, die Souverainetät des Ich nicht blos im Sinne der freien, sondern auch der willkürlichen Selbstbestimmung anzuerkennen. Ueber der bunten zusammensinkenden Traumwelt steht das Ich mit dem Zauberstabe und freut sich seiner Allmacht im stets erneuten Spiele der selbstgeschaffenen Gestalten. Doch der Schönheit ist es heiliger Ernst mit dem, was sie schafft; sie entläßt ihre Gestalten mit eigener Wesenheit, und wie sie den Glauben haben an sich selbst, so trägt sie der Glauben der Welt, und ein Romeo, ein Hamlet sind lebendiger, als die todten Könige, eingesperrt zwischen zwei trockene Daten der Chronologie. Ganz anders verfährt die romantische Ironie. Zu ohnmächtig, feste Gestalten zu schaffen, trachtet sie nur nach der eiteln Selbstbefriedigung, durch rasche Zerstörung des kaum Geschaffenen sich das Bewußtsein zu geben, Herr ihrer Geschöpfe zu sein. So bleibt weder ein geistiger Inhalt, noch eine schöne Gestalt übrig, sondern nur der Rausch der Eitelkeit, sich in der allgemeinen Verflüchtigung zu behaupten, das dämonische Hohngelächter des Ich, daß jedes Nichtich aufzehrt. So wurde die Fichte'sche Energie des weltschaffenden Ich von den Romantikern in die Haltlosigkeit einer Alles auflösenden Ironie verkehrt, die sich von der Sokratischen durch ihre souveraine Zwecklosigkeit unterscheidet. Aber das Fichte'sche Ich gab den romantischen Doctrinairs, vor Allem Solger, doch den Anstoß zu dieser bedenklichen Fortentwickelung, welche in der bequemen poetischen Praxis der formverachtenden Genialitäten weiter wucherte.

Doch in Fichte's System blieb eine große Lücke, die Natur. Wohl war sie mit Raum und Zeit in dem geräumigen „Nichtich"

untergebracht, das aber gleichsam nur durch die Gnade des Ich zur Welt kam. Die Natur mit ihrem eigenthümlichen Lebensgeiste und mit der in ihr immanenten Vernunft war im Fichte'schen Systeme nur stiefmütterlich behandelt; und wenn in ihrer Aneignung durch das Selbstbewußtsein auch ihre geistige Berechtigung ausgesprochen war, so empfing sie diese Legitimation doch nur aus zweiter Hand. Die Fichte'sche Philosophie bot also einer Poesie, welche sich andächtig in das Leben der Natur versenken wollte, keinen Stoff und keine Handhaben dar. Aber auch den Romantikern war es trotz ihrer Waldeinsamkeit und Mondscheinnächte mit dem Leben der Natur nicht Ernst. Sie bevölkerten sie lieber mit den Gespenstern der Imagination, als daß sie dem Oden des sie durchwehenden Geistes gelauscht hätten. Wo sie aber einmal sich tiefer ihren Geheimnissen hingaben, da thaten sie es an der Hand eines Philosophen, welcher der Natur, als dem realen Factor des Absoluten, zu ihrem selbstständigen Rechte verhalf und außerdem durch die Form des genialen Aperçu, in welcher er seine Offenbarungen niederlegte, durch dies willkürliche, sprudelnde und springende Philosophiren, durch dies rastlose Umhertasten der geistigen Fühlfäden, durch dies oft blendende, oft schlagende, selten methodische Denken, durch diese Gesticulationen des Propheten oder des siderischen Mädchens, das mit der Metallstange die verborgenen Adern der Natur aufdeckt, der romantischen Formlosigkeit ein wissenschaftliches Muster gab und die Poesie ebenso der regellosen Inspiration als einzigem Leitsterne folgen lehrte, wie sein Denken mit Verachtung der Methode den genialen Improvisationen seiner schöpferischen „Intuition" folgte. Wir meinen den Romantiker der deutschen Philosophie und den Philosophen der deutschen Romantik, Schelling.

Friedrich Wilhelm Jos. von Schelling[1]) (1775—1854),

---

[1]) Vgl. besonders Karl Rosenkranz, Schelling (1843). Die gesammelten Werke Schelling's erscheinen jetzt nach seinem Tode in zwei Abtheilungen, von denen die erste die naturphilosophischen Schriften seiner ersten Epoche, die zweite die mythologischen und religionsphilosophischen seiner letzten enthält. Von der ersten Abtheilung sind bis jetzt fünf Bände, von der zweiten zwei erschienen.

wie Hegel im theologischen Stift zu Tübingen gebildet, promovirte 1792 zum Magister nach Abfassung einer Dissertation über „den Sündenfall," begann daher als philosophischer Theologe, als welcher er wiederum in seiner letzten Berliner Metamorphose auftrat. Anklänge an Herder'sche Auffassung und Herder'schen Styl charakterisiren diese erste Abhandlung. In seinen ersten Schriften: „Ueber die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt" (1794) und „Vom Ich als Princip der Philosophie oder von dem Unbedingten im menschlichen Wissen" (1795) schloß er sich an Kant und Fichte an, obgleich er bereits mit der Prätension auftrat, einen neuen „schöneren Tag der Wissenschaft heraufzuführen," und in den Proclamationen mit eben solcher prophetischen Sicherheit auftrat, wie er in der Ausführung selbst einen problematischen Ton anschlug. In seinen Briefen „über den Dogmatismus und Kriticismus" (1795) räumt er die Möglichkeit und Berechtigung beider Philosophieen ein, von denen die eine das Subject dem Object, die andere das Object dem Subject unterwirft. Hierbei giebt Schelling eine Verherrlichung der Tugendlehre Spinoza's, den er für den vollendeten dogmatischen Philosophen erklärt. In der neuen Deduction des Naturrechts (1796—97) stellte Schelling das Ich als das Unbedingte im menschlichen Handeln hin, wie er es früher als das unbedingte Princip des menschlichen Wissens hingestellt hatte. Geistvoll sind in dieser Schrift die Antithesen von Pflicht und Recht durchgeführt, und die Begründung des Staats auf das Problem, die physische Macht des Individuums, die nach dem Naturrechte alles Recht zerstören würde, mit der moralischen des Rechts identisch zu machen. In einem Aufsatze „über Volksunterricht und Offenbarung" (1798) will Schelling den Offenbarungsbegriff, weil er allen Vernunftgebrauch in der Wissenschaft aufhebe, aus derselben verbannt wissen und tritt der Verfolgung der Wissenschaft durch unwissende Theologen mit kräftiger Polemik entgegen.

Diese kleineren Schriften und Abhandlungen bezeichnen Schelling's erste Periode, ein Umhertasten in allen philosophischen Dis-

ciplinen, in Religions- und Rechtsphilosophie, dabei in geistvollen Aphorismen ein Ueberwinden systematischer Einseitigkeiten, ein Anschlagen des Prophetentons und die stolze Ankündigung großer Probleme und ihrer Lösung. Mit der entschiedenen Anlehnung an Kant, Reinhold und Fichte begann Schelling, suchte sich aber immer mehr von diesen Denkern zu emancipiren, um jene souveraine Stellung in der Gedankenwelt einzunehmen, zu der ihn nicht nur sein Genie befähigte, sondern auch sein jugendlicher Ehrgeiz unwiderstehlich hintrieb. Hier trat ihm die von Fichte ganz in Schatten gestellte Natur entgegen, deren Isisschleier die Kantianer, durch die Schranken ihres Systems gehemmt, vergebens zu lüften gesucht. Mit dem Enthusiasmus, der ihm eigenthümlich war und oft Sturm lief, ohne Bresche geschossen zu haben, und mit jener Sicherheit der Glückskinder am Spieltische des Gedankens, mit kühnem Wurfe die rechte Nummer zu treffen, gab er sich in Ahnungen und Entwickelungen der Aufgabe hin, die Natur zu begreifen, und mit goldenen Lettern schrieb er die glänzende Antithese an den Eingang des neuen Systems: „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein." Nicht zufällig sollte die Natur mit den Gesetzen unseres Geistes zusammentreffen, sondern sie selbst nothwendig und ursprünglich die Gesetze unseres Geistes — nicht nur ausdrücken, sondern realisiren und nur insofern Natur sein und heißen, als sie dies thut. Von diesem Standpunkte aus schrieb er die „Ideeen zu einer Philosophie der Natur" (1797), das Buch: „Von der Weltseele" (1798) und den „ersten Entwurf eines Systems der Naturphilosophie" (1799). In diesen Werken trat er den bisherigen Systemen revolutionair entgegen, und so zufällig und desultorisch zum Theil ihre Form war, so lag ihnen doch ein echt speculativer Drang zu Grunde, der besonders auf Ueberwindung der mechanischen Naturanschauung und auf Erfassung der Einheit der bisher gangbaren Dualismen hinarbeitete. „Die Weltseele," der Kern seiner Naturphilosophie, ist die Idee eines organisirenden, die Welt zum System bildenden Princips, die Zusammenfassung der positiven und negativen Kraft. Der

Kantianismus hatte darauf verzichtet, das Innere der Natur zu erkennen; der Fichtianismus hatte sie in das weite Futteral des Nichtich gesteckt. Beide hatten sie nur in Bezug auf das Ich betrachtet, Kant als die Schranke des Erkennens, Fichte als den Anstoß für seine Thätigkeit. Schelling zuerst faßte die Natur selbstständig, gab ihr in der Weltseele eine immanente Kraft, die begriffsmäßig wirkte, und war so erst fähig, über den Begriff der Organisation, den er höchst geistvoll den aufgehaltenen Strom von Ursachen und Wirkungen nannte, über den Ursprung des allgemeinen Organismus, über die entgegengesetzten Principien des thierischen Lebens ein Füllhorn tiefer Gedanken auszuschütten, wenn er sie gleich nicht zu einem methodischen Kranze zu ordnen verstand. In seinem „Entwurf eines Systems der Naturphilosophie" brauchte er zuerst die Terminologie, die in seiner Schule typisch geworden, und in welcher die Potenzen, die er in seiner neuesten Mythologie zu einer sonderbaren Weltschöpfungsspielerei verurtheilte, eine wesentliche Rolle spielen. Nachdem Schelling diese geistige Provinz erobert, überließ er sie seinen Generalen, wandte sich von der Naturphilosophie, als deren Schöpfer er gepriesen, ab und schrieb nun an der Grenzscheide zweier Jahrhunderte das: „System des transscendentalen Idealismus" (1800), in welchem er die Einheit der Entwickelung des Realen und Idealen, der Natur und des Geistes im Parallelismus ihrer Gestalten nachwies und so den Fichte'schen Standpunkt überwand, von dem er gleichwohl den Ausgangspunkt und die Herleitung der theoretischen und praktischen Philosophie überkam. Dies Schelling'sche System ist mit meisterhafter Architektonik aufgeführt; die Naturphilosophie, die Philosophie der Geschichte, die Sittenlehre, die Rechtsphilosophie werden in ihren höchsten Principien aus jenem Grundprincip entwickelt, und die Kunst bildet das Gewölbe des ganzen Baues. Die Phänomenologie und die Logik sind darin enthalten, obgleich die letztere sich mehr auf eine Deduction der Kant'schen Verstandestheorieen mit unwesentlichen Modificationen beschränkt. Wir haben aus dem umfangreichen Werke besonders diejenigen Seiten hervorzuheben, welche auch für die Fortentwickelung

der schönen Literatur von Bedeutung wurden und die Eigenthümlichkeiten der „romantischen Schule" mitbestimmten.

Der Parallelismus des Realen und Idealen, der beiden Factoren des Absoluten, mußte bei der genaueren Ausführung Gelegenheit zu jenen gewagten Combinationen geben, welche in das Gebiet des Phantastischen hinüberschweifen und zuletzt nur als brillante Excurse des Geistes erscheinen, nicht als Ergebnisse logischer Nothwendigkeit. Wenn der Magnetismus mit der Anschauung, die Electricität mit der Empfindung, der Chemismus mit der productiven Anschauung parallelisirt wird, so haben wir ganz das Gefühl einer geistreichen Willkür, eines spielenden Witzes, dem es leicht möglich wäre, auch andere Aehnlichkeiten des Verschiedenen, andere Parallelen zwischen Natur und Geist aufzustellen. Diese spielende Willkür, nicht blos in der metaphorischen Bezifferung der Erscheinungen und Empfindungen, sondern in der ganzen Taschenspielerei von Natur und Geist, wurde in der romantischen Dichtung typisch, und man kann sagen, daß viele dieser Dichter zuletzt in eine so hypergeniale Verwirrung des Realen und Idealen hineingeriethen, daß sie sich über beide nicht mehr zu orientiren verstanden.

Doch abgesehen von diesen Brillantfeuerwerken einer mehr witzigen, als tiefen Combination, machte Schelling seit Spinoza zum ersten Male wieder Ernst mit der individuellen Naturseite des Geistigen und Sittlichen und legte einen bedeutenden Accent auf die ursprüngliche individuelle Begabung, von deren Naturnothwendigkeit er den Grad der freien Selbstbestimmung abhängig machte. Wenn er so der abstracten Moralität der Kant'schen Schule entschieden gegenübertrat, so gerieth er auf der andern Seite in Verirrungen, von denen sich Spinoza freigehalten hatte. Er stellte der allgemein gültigen Moral eine exclusive für bevorzugte Geister entgegen, erkannte ein Genie zu Handlungen an und sprach von „einer Freiheit und Erhebung des Geistes selbst über das Gesetz, die nur wenigen Auserwählten zukomme." Wo es aber Brahminen giebt, fehlen die Parias nicht, und so mußte diesen Willensgewaltigen ein Gesinnungspöbel zur Seite stehen, welchem

schon von der Wiege an jede freie und sittliche Erhebung unmöglich gemacht wurde. Hier stoßen wir auf einen wesentlichen Punkt der romantischen Weltanschauung, auf die Exclusivität der Gesinnung, des Wollens und Handelns. Da es jedem Einzelnen freigestellt war, sich für ein solches Genie zu halten, das über dem Gesetze steht, so gab diese delphische Offenbarung des Philosophen die Losung zu einer privilegirten Liederlichkeit, die sich über das Gesetz, das den Pöbel bindet, im Bewußtsein höherer Inspiration erhebt. Wie sich im Leben der Romantiker Beispiele für solche Erhebungen finden, welche sie selbst genial, die unverblendete Meinung aber unsittlich nannte, so bewegen wir uns in ihren Werken in einer solchen exclusiven Gestaltenwelt, unter Genies des Denkens, Empfindens und Handelns, welche die herkömmlichen Gesetze mit Füßen treten, um sich ganz dem Genusse ihrer höheren geistigen Abstammung hinzugeben. Die Kunst hatte Schelling an das Ende seines Systems als „die einzige und ewige Offenbarung, die es giebt," hingestellt, als „das Wunder, das, wenn es nur einmal existirt hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte." Er nannte sie das Organ und Document der Philosophie und machte die Natur nur zu einer halbdurchsichtigen Verhüllung „des Landes der Phantasie, nach dem wir trachten." Auf das Bewußtlose im Künstler legte er den Hauptnachdruck. Der Künstler wird selbst von seinem Genius überrascht und empfindet über die Gunst, das Schöne hervorzubringen, selber Rührung. Diese Seite des „Bewußtlosen," der ursprünglichen Künstlerbegabung und ihres Triebes wurde von den Romantikern mit unermüdlichem Nachdrucke hervorgehoben, ohne zu bedenken, daß Schelling auch die Seite der Besonnenheit und künstlerischen Technik betont und ausdrücklich erklärt, daß der Mangel an Erfindung für das Kunstwerk weniger empfindlich sei, als der Mangel an aller mechanischen Bildung. So gaben sich die Romantiker den willkürlichsten Inspirationen hin, indem sie der göttlichen Macht der Poesie blindlings zu folgen glaubten. Das bewußtlose Produciren galt für genial, d. h. die Voraussetzung des Genies wurde zur unbedingten Rechtfertigung jeder Verirrung gemißbraucht.

Das Genie, das doch nur aus seinen Productionen als die productive Kraft erkannt wird, wurde im Allgemeinen individuellen Bestrebungen untergeschoben, auch wenn sie keine poetische Blüthe gezeitigt, sondern sich nur im Taumel jener Bewußtlosigkeit und einer unbestimmten, über sie kommenden Begeisterung umhergewirbelt. Das besonnene poetische Schaffen galt für ein Vorrecht der Mittelmäßigkeit, das Ausschäumen der poetischen Gährung in wilder Formlosigkeit für ein Zeichen des Genies.

Am Schlusse seines Systems hatte Schelling den Faden eingewoben, der nach einigen Unterbrechungen in seine neueste Berliner Metamorphose hinüberführt, in jener lockeren Verknüpfung, welche die sprungweise Entwickelung dieses bedeutenden Geistes charakterisirt. Er hatte nämlich die Mythologie für das geistige Mittelglied zwischen der Poesie und Wissenschaft erklärt und eine neue Mythologie als die poetische Production eines ganzen künftigen Geschlechts in Aussicht gestellt. Er gefiel sich in solchen Perspectiven mit prophetischer Färbung, welche ihm selbst, dem philosophischen Proteus, neue geistige Wandelungen und Thaten verhießen. Der romantischen Schule, welche sich mit der antiken Mythologie wenig befreundete, wurde diese „neue Mythologie" eine willkommene Parole. Friedrich Schlegel bemächtigte sich derselben, und im Athenäum gährte der Schelling'sche Sauerteig. Das letzte Resultat dieser Gährung war nach dem kurzen Rausche des Geniencultus der Rückfall in den Katholicismus, der dem Proselyten eine ganz fertige Mythologie entgegenbrachte, welche erst neuerdings in Radowitz einen erschöpfenden Interpreten gefunden.

Schelling selbst ließ sein „Absolutes" erst noch im Brillantfeuer verschiedener Farben spielen, ehe er zum Ausbau der Mythologie schritt. Erläuterungen seines Systems auf dem Gebiete der Physik und Aesthetik drängten sich; doch während er vorher die romantischen Stichwörter schuf, wurde er zuletzt selbst von den Romantikern angesteckt und nahm Vieles an und auf, was der Fortgang dieser geistigen Bewegung geschaffen. In seiner „Zeitschrift für speculative Physik" (1800 und 1801) begann, nachdem

die Grundlage des Systems gelegt war, ein freieres Spiel geistvoller Combinationen und phantastischer Ergüsse, um die Natur, „diese mit ihren Anschauungen und Empfindungen gleichsam erstarrte Intelligenz," zu begreifen. In der unvollendeten „Darstellung seines Systems" in dieser Zeitschrift schiebt er der Identität plötzlich die Vernunft unter, die er für eins mit ihr erklärt. Die Vereinigung mit einem so tiefen Denker wie Hegel, der ebenso bestimmt, klar und gewissenhaft in seinen dialektischen Entwickelungen war, wie Schelling genial in kühnen Gedankengriffen und speculativer Anschauung, konnte für die Philosophie nicht das werden, was die Schiller-Goethe'sche Allianz der Poesie geworden, wenn sie auch für Beide fruchtbringend wurde, und ihr Dokument „das kritische Journal der Philosophie" (1802—1803), vielfach anregend und besonders bedeutend in polemischer Abwehr wirkte. Durch Hegel zu größerer Correctheit der philosophischen Form angeregt, schrieb Schelling nun seinen „Bruno" oder „über das göttliche und natürliche Princip der Dinge" (1802) und seine „Vorlesungen über die Methode des academischen Studiums" (1803). Im „Bruno" wählte er die Form des platonischen Dialogs, um noch einmal, mit theilweiser Anlehnung an die Schrift von Giordano Bruno: „Von der Ursache, dem Princip und dem Einen," die Principien seiner Philosophie auseinanderzusetzen. In den „Vorlesungen" gab er eine Kritik der besonderen Wissenschaften in ihrer Beziehung zur Philosophie und wirkte tapfer für die Förderung des echt academischen Geistes und der wissenschaftlichen Freiheit. So verdienstlich diese Tapferkeit war, so viel Glänzendes und Treffendes über die besonderen Wissenschaften gesagt wurde, so bietet diese Schrift doch gerade mehrere Beispiele für die Beiläufigkeit, mit welcher Schelling wesentliche Umwandlungen seines philosophischen Standpunktes einzuschmuggeln liebte. Zwar daß er die Kunst selbst für die wahrhafte Objectivität der Philosophie in ihrer Totalität, für ihr einziges Organ erklärte und deshalb die philosophische Facultät in eine Facultät der Künste aufgelöst wissen wollte, ist eine nothwendige Consequenz seines ganzen Systems.

Dagegen verwandelt sich ihm jetzt unter der Hand die Identität, die er für eins mit der Vernunft erklärt, in Gott, wodurch die ganze Philosophie Schelling's eine theosophische Wendung bekommt, die ihr früher gänzlich fremd war. So wird eine platonisirende Ideeenwelt zwischen Gott und die Welt eingeschoben; die Dinge werden durch Ideeen beseelt. Auch steht es damit im Zusammenhange, daß Schelling auf einmal bei Betrachtung der Wissenschaft der Kunst das verhängnißvolle Stichwort des „christlichen Philosophen" heraufbeschwört, das später so oft zu seinem eigenen Ruhme wiederholt worden ist. Indeß war Schelling damals weit entfernt von der specifischen Christlichkeit vieler seiner Jünger. Er räumte ja mit großer Naivetät in diesen „Vorlesungen" ein, daß die sogenannten biblischen Bücher ein Hinderniß der Vollendung des Christenthums gewesen seien, da sie an echt religiösem Gehalte keine Vergleichung mit so vielen andern der früheren und späteren Zeit, vornehmlich mit den Indischen, auch nur von ferne aushalten. Ebenso ketzerisch verkündete er „als das absolute Evangelium die Einheit des Heidenthums und des Christenthums," die er für die beiden einzig möglichen Religionen erklärte. Jede vernünftige Auffassung der Geschichte dagegen hob er durch die phantastische Hypothese eines höchsten Culturzustandes am Anfange der Welt auf, durch welche die ganze Geschichte zu einem mühsamen Neubaue auf der Brandstätte der glücklichen Urwelt gemacht wird. In der Schrift: „Philosophie und Religion" (1804) machte Schelling abermals einen Sprung, indem er die immanente Selbstbestimmung der Welt einen Abfall vom Absoluten nannte und Materie und Geist, deren Versöhnung und Harmonie er in seiner Identitätsphilosophie verherrlicht, feindlich gegenüberstellte. Die Materie wurde zu einer düsteren verlockenden Macht gestempelt. Von nun an begann das Studium Jakob Böhme's und der theosophischen Schwärmer, welches Schelling mit neuen originellen Wendungen befruchtete, die zuerst in den „Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit" glänzten (Phil. Schriften, 1ter Bd. 1809), in welchen er das Absolute als Willen faßte und über den

dunkeln Grund, die Natur in Gott, über das Gute und Böse in vollkommen mystischer Weise philosophirte. Neben einer geharnischten Polemik gegen Fichte und Jacobi verdient aus jener Zeit besonders Schelling's meisterhafte Rede „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur" (1807) Erwähnung, welche ästhetische Fragen, wie das Verhältniß der Kunst zur Natur, das Verhältniß des Idealischen zum Charakteristischen, in einem durch Anmuth und Klarheit classischen Styl behandelt. Die theosophische und gnostische Wendung Schelling's, des Münchener Akademikers, die sich an die Verheißung der neuen Mythologie anknüpfte, bedurfte einer Decennien langen Vorbereitung, ehe sie die Welt als die neue positive Philosophie überraschen konnte. „Die Erfindung der Jugend," wie Schelling selbst mit einem an das Mechanische erinnernden Ausdruck sagt, kam als ein glänzendes impromptu, „die Erfindung des Alters" dagegen war eine mühsame Evolution der geheimnißvollen Weisheit, die stets mit einer gewissen Reserve auftrat, als wenn das Ungesagte das Gesagte noch an Tiefe überträfe. Zunächst mußte sich Schelling mit der Hegel'schen Philosophie auseinandersetzen, deren Ruhm, Ausbreitung und geistige Macht ihn störte oder vielmehr antrieb, sie durch ein neues System zu überwinden, das sich ihr als das positive gegenüberstellte. Er that dies nach Hegel's Tode in einer Vorrede zu einer Uebersetzung der Victor Cousin'schen Schrift: „Ueber französische und deutsche Philosophie" (1834). Hier spricht Schelling von einer „künstelnden Filigranarbeit" des Begriffs, von dem „öden Product einer hektischen, in sich selbst verkommenen Abzehrung" und nimmt für sich die Rolle eines Leibnitz in Anspruch, während „Hegel, der Spätergekommene, von der Natur zu einem neuen Wolfianismus bestimmt gewesen sei." Das Hegel'sche System, das für voraussetzungslos gelten wollte, schien ihm auf einer seltsamen Hypothese zu beruhen, nämlich auf der Selbstbewegung des logischen Begriffs, die er eine von dürftigen Köpfen wie billig bewunderte Erfindung nannte. Für eine zweite Fiction erklärte Schelling den Uebergang der Idee in die Natur, das Umschlagen

des reinen logischen Begriffs in sein Gegentheil, „einen Uebergang, für den es schwer sein möchte einen Namen zu finden, und für den es in einem rein rationalen System keine Kategorie giebt." Er meint ironisch: „die Idee wolle durch diesen Uebergang" wahrscheinlich „die Langeweile ihres blos logischen Seins unterbrechen." Wenn er indeß behauptet, Hegel gehe auf den Standpunkt der Scholastik zurück, und die Hegel'sche Philosophie „eine Episode in der Geschichte der neueren Philosophie" nennt, so dürften beide Urtheile auf ihn selbst und seine neueste mythologische „Erfindung" zurückfallen, die noch dazu eine sehr traurige Episode in der Geschichte der neueren Philosophie bildet. Schon 1815 hatte Schelling in einer „Vorlesung über die Gottheiten von Samothrace" in der Münchener Akademie mit Hilfe geistvoller Analogieen und der Pythagoräischen Zahlenlehre eine historisch-philologische Untersuchung „über die Kabiren" zu einer solchen philosophischen Wichtigkeit heraufgeschraubt, als wenn er damit den Schlüssel zu aller mythologischen und religiösen Weisheit aufgefunden hätte. Er bewährte sich dabei als jener „alte Fabler," von dem es im Faust heißt:

„Je wunderlicher, desto respectabler."

Statt dieser uralten mythologischen Gruppe hätte Schelling jede andere wählen können. Die Auslegung war ebenso willkürlich und hypothetisch gewagt, wenn auch reich an einzelnen sinnigen Deutungen. Diese Rede erschien als Beilage zu einem noch ungedruckten Werke: „Von den vier Weltaltern" und sollte eine Reihe von Schriften beginnen, „deren Absicht ist, das eigentliche Ursystem der Menschheit nach wissenschaftlicher Entwickelung, wo möglich auf geschichtlichem Wege, nach langer Verdunkelung an's Licht zu bringen." Bei diesen Ankündigungen und Verheißungen blieb es indeß lange Zeit, und nur selten transpirirte aus den Münchener Collegienheften Etwas von einer „Philosophie der Offenbarung" und von einer „Philosophie der Mythologie." Die Metamorphose Schelling's wurde inzwischen eine vollständige. Seine Berufung nach Berlin, wo er am 15. November 1841 die glänzende Antrittsrede hielt, mußte den Kern seiner neuen Weisheit an's Licht bringen, denn

die stets fertige Kritik dieser geistig regsamen Stadt duldete keine Mysterien und schob alle magischen Draperieen bei Seite. Schelling, dessen prophetischer Jugenddrang sich in einen renommistischen Charlatanismus verwandelt hatte, mußte alle seine Trümpfe ausspielen, und ihm blieb nur noch der einzige Rückhalt, seine Vorlesungen ungedruckt zu lassen und so den Zugang zu seiner esoterischen Weisheit so scharf als möglich von „dem Unvermögen" und dem „gemeinen Wissen" abzuschneiden. Die Ankündigungen seiner Antrittsrede erinnerten an die Riesenzettel der Schaubuden und an die Anpreisungen der Universalmittel. Er sprach von einer neuen „bisher für unmöglich gehaltenen" Wissenschaft, von einer „das menschliche Bewußtsein über seine gegenwärtigen Grenzen erweiternden Philosophie." Auch machte er von vornherein die „praktische Tendenz" geltend, die Stellung der Philosophie zum Staat und zur Kirche; denn er war ja nach Berlin berufen worden, um dem christlich germanischen Staate, nach dessen Verwirklichung die Regierung strebte, den geistigen Unterbau zu geben. Er räumt ein, daß sein neues System eine Christologie ist; denn das Christenthum kann nur dadurch bestehen, „daß es Alles ist." Wenn er damit den Standpunkt verläßt, den seit Cartesius das voraussetzungslose Denken aller großen Philosophen eingenommen, so opfert er mit jenem anderen gewichtigen Satze: „Das Thatsächliche geht über die Vernunft hinaus" überhaupt das Recht des Gedankens dem blinden Glauben an das Dogma; denn nicht das Thatsächliche der durch Erfahrung gegebenen Dinge interessirt ihn, nur die Thatsachen des Glaubens. Diese ganze Philosophie der Mythologie und der Offenbarung, die dem Publikum anfangs nur durch Indiscretionen bekannt geworden, ist also Nichts, als der wiedergeborene Scholasticismus, die Frucht eines abhängigen und unselbstständigen Denkens, das sich mit gehemmtem Fluge um einen außer ihm liegenden Mittelpunkt bewegt; die Philosophie der „absoluten und resoluten Transscendenz;" die „positive" Philosophie, welche den lebendigen Gott zu begreifen sucht und ahnungsvoll an die Pforten seiner Mysterien klopft. Den Prolog im speculativen „Himmel" spielt der Kampf und die Spannung der Potenzen, der

Urpotenz und ihrer drei Kinder, der zum Sein sich neigenden, der zum Nichtsein sich neigenden und der zwischen Sein und Nichtsein freischwebenden. Dann bemüht sich Schelling, sein neues System durch eine Kritik der früheren zu begründen, wobei er von allen den „positiven" Schaum abzuschöpfen sucht und besonders die Thesen der Kant'schen Antinomieen als positiv bezeichnet. „Das Sein geht aller Idee voraus, kommt allem Denken zuvor." Dies Sein bezieht aber Schelling unmittelbar auf dogmatische Existenzen. Nun begegnen wir jenen Lehr- und Lehnsätzen, „daß der Wille Gottes in Bezug auf das ihm entfremdete Menschengeschlecht ein Geheimniß ist und über die Vernunft geht;" daß überhaupt „die Philosophie der Offenbarung auf einem über allem nothwendigen Wissen erhabenen Standpunkte steht;" kurz, die Standsäulen der neuen Wissenschaft sind mit Hieroglyphen bedeckt, und der räthselhafte Magus, der die Potenzen mit seinem Zauberstäbchen caramboliren läßt, übernimmt hier in der Christologie und Satanologie nur die demüthige Rolle des Zeichendeuters. Wohl geht ein Zug speculativer Tiefe, welche auch der Macht des Negativen gerecht wird, durch diese Lehren; wohl ist diese Philosophie reich an glänzenden Wendungen und sinnigen Deutungen, und der Geistesblitz des alten Donnerers Schelling fährt oft noch leuchtend und zündend aus der mythologischen Nacht; aber es ist nur das wehmüthige Schauspiel des sich selbst verdammenden Denkens, das mit der Prätension auftritt, etwas nie Dagewesenes zu liefern, und dabei in Chimären zurückfällt, deren Autorität überwunden zu haben der gerechte Stolz zweier Jahrhunderte ist. Wenn indeß mehrfach die Ansicht aufgestellt worden, daß Schelling sich mit dieser seiner neuen Richtung der mystischen Weltanschauung Baader's genähert habe, so ist dies insofern unbegründet, als dieser konsequente Vorkämpfer der christlichen Offenbarungsphilosophie die Schelling'sche der Unchristlichkeit zieh*). Das Urtheil Baader's fällt noch in die Epoche von 1828—1832, in die Zeit des „Heimlichthuns," mit welcher Schelling das Recept seines allein veritabeln

*) Baader's Gesammelte Werke. 15. Bd. S. 114—119.

philosophischen Wurmpulvers versteckte, und Baader zweifelt, ob es sich nicht am Ende mit diesem philosophischen Geheimniß verhalten könnte, wie mit jenem der Freimaurer, welche nämlich ab origine allerdings ein Geheimniß hatten, aber später selbst verloren, jedoch diesen Verlust noch geheim hielten, bis endlich auch dies zweite und letzte Geheimniß verrathen und offenkundig geworden ist. Baader fand, daß die Schelling'sche Offenbarungstheorie die Dreieinigkeit auf eine logische Balancirstange stellte, fand einen Gott Vater wunderlich, der beliebig sein oder auch nicht sein kann. Er warf ihm mancherlei Ketzereien vor, darunter die Leugnung des bösen Geistes als eines persönlichen Wesens, seine Mythologie, welche die Mythen gleichsam autochthonisch in jedem einzelnen Volke per generationem aequivocam entstehen läßt, seine Lehre von einer Johannitischen Kirche des ewigen Friedens in der Zukunft u. dgl. m. Das Mißtrauen in die Bekehrung des alten Naturphilosophen führte Baader's Feder, und Aerger über die Anmaßung, daß Schelling's Philosophie dem Christenthum Nichts, dies aber um so mehr der Schelling'schen Philosophie verdanken sollte.

Auf der anderen Seite hatte Paulus in Heidelberg, der Apostel des gesunden Menschenverstandes in der Theologie, Schelling's Hefte mit einigen Erläuterungen und kritischen Verdammungsurtheilen herausgegeben („Die endlich offenbar gewordene positive Philosophie der Offenbarung." 1843.) und verwickelte so die neue Mythologie in einen prosaisch bürgerlichen Rechtsstreit, da Schelling mit der gewohnten Zähigkeit seiner patentsüchtigen Weisheit auf seinem geistigen Eigenthumsrechte bestand. Schelling's neueste Phase hatte auf die romantische Dichtung nicht bestimmend gewirkt; sie hatte nur ähnliche Wandelungen ihrer Autoren begleitet. Während diese in den Armen des Katholicismus die „neue Mythologie" suchten, hatte Schelling, geistig selbstständiger, sie selbst geschaffen. Schelling patronisirte das Wunder, „des Glaubens liebstes Kind," dem jene mit freudiger Hingabe entgegenkamen; er schuf gleichsam einen philosophischen Katholicismus, wie jene in einem poetischen aufgingen. Aber der letzten praktischen Wendung der Romantik zur poli-

tischen und religiösen Macht stand er ebenso treu zur Seite, wie früher ihrem poetischen Aufgange. Er trat bedeutsam in die Mitte jener Persönlichkeiten, welche den preußischen Staat durch eine gewaltsame Christlichkeit neu schaffen wollten, ein Streben, das nur auf Kosten seiner politischen Größe glücken könnte und überdies sowohl mit den Traditionen Friedrich's des Großen, als auch mit der ganzen verstandesmäßigen Staatsorganisation, mit den durch Kant, Fichte und Hegel weitverbreiteten Principien der Vernunft in offenbaren Widerspruch gerieth.

Zweiter Abschnitt.

Die romantischen Doctrinairs.

Die beiden Schlegel. — Schleiermacher. — Solger.

Die Einwirkungen Fichte's und Schelling's konnten nur mittelbar die Stiftung einer neuen literarischen Schule befördern. Es bedurfte regsamer Köpfe von unbedingtem Interesse für die Poesie und von dichterischem Anfluge, in denen die Neuerungssucht und der Wunsch, eine Rolle in der Literatur zu spielen, gährte, um neben unseren Classikern einer neuen, bestimmten Richtung die Bahn zu brechen. Für die Stifter einer Schule ist ein doppeltes Talent erforderlich: das Talent der Polemik und das Talent des Programms. Sie müssen die bestehenden Richtungen, deren Grundsätze ihnen im Wege sind, niederkämpfen; sie müssen Autoritäten beseitigen, die theils auf einer andern Basis stehen, theils das Interesse zu sehr absorbiren, um Neues aufkommen zu lassen. Noch wichtiger aber ist das Talent des Programms, das Talent verheißungsvoller Ankündigungen, das Talent der Stichwörter. Principien sind abstoßend und nüchtern; Stichwörter sind anlockend und berauschend. Stichwörter sind der glänzende Hofstaat der Principien, aber die Principien bestehen ohne sie. Das Princip darf das Stichwort ver-

leugnen, das Stichwort maskirt oft das Princip. Nun kommt es bei einem Programme weniger auf die Klarheit der Principien an, als auf eine luxuriöse Ausstattung der Bezeichnungen, als auf den geistigen Schwindel, der durch den Reiz des Neuen lockt und besticht. Keine poetische Schule kommt mit einem fertigen Princip zur Welt. Das Princip ist die Frucht ihrer Entwickelung oder vielmehr ihre Entwickelung selbst. Aber mit glänzenden Programmen treten Viele auf, wenn sie dieselben auch später nicht beobachten. Die Programmenschreiber der romantischen Schule waren die Schlegel. Sie besaßen die Keckheit, die ästhetischen und sittlichen Begriffe zu verwirren, und in der Verwirrung des Alten siegt das Neue. Sie besaßen den Instinct des Fortschrittes, einen Trieb, der die größten Wandelungen zuließ, ja verlangte, bis sich das „Vorwärts!“ unbemerkt in ein „Rückwärts!“ verwandelte. Sie besaßen die Emphase der Eitelkeit, sich selbst in den Vordergrund der Bewegung zu stellen, ihre eigenen Namen zu Wahrzeichen der Entwickelung zu machen. So waren sie die Agitatoren und die Doctrinairs der Romantik. Das Doctrinaire bezieht sich mehr auf die Form, als auf den Inhalt. Das hartnäckige Festhalten an einer Ueberzeugung ist nicht, wie man oft glaubte, dem Doctrinair wesentlich. Er wird durch den lehrhaften Ton charakterisirt, der für Alles gleich die Formel zur Hand hat, Alles gleich mit gelehrter Weihe tauft. Der Inhalt mag wechseln, aber er wird stets mit gleicher Salbung verkündet werden. Selbst die Apostasie kann doctrinair und salbungsvoll sein. Solche productiv-kritischen Köpfe, Mischgattungen des Talents und literarische Mißgattungen schaffend, voll Instinct und Reflexion, die sich gegenseitig stören, haben oft eine Energie des Anlaufs, die allerdings ohne Ausdauer ist, aber doch neuen Richtungen die Bahn bricht. Die Schlegel lehnten sich anfangs an Schiller und Goethe und ihren Hellenismus an und producirten unbefangene Nachdichtungen. Später entwickelte sich theils ihr literargeschichtliches Weltbürgerthum, dem wir ihre verdienstlichen Uebersetzungen und Anregungen verdanken, theils ihre principlose und kokette Ironie, welche das Stichwort einer neuen verworrenen Aesthetik, das Banner der romantischen Schule wurde. Noch später drängte es

namentlich Friedrich von Schlegel (1772—1829), dessen Individualität eben darin bestand, keine zu haben und ohne alle chemische Bindung und Lösung die verschiedenartigsten geistigen Ingredienzien friedlich in sich zu tragen, in das Feldlager des Katholicismus und der Reaction, deren Programme er zu schreiben unternahm, nachdem er in der „Lucinde" das Programm einer ästhetischen Sittlichkeit geschrieben, die für die bevorzugten Geister den Rahm von der Poesie des Lebens schöpfte. Er ist das wandelnde Programm unserer Literatur, er ist der Londoner Annoncenmohr, der auf seinem Rücken die verschiedensten Zettel trägt, unbekümmert um ihre störende Concurrenz. Er wechselte seine Ueberzeugungen nicht, er kaufte sich neue dazu, und so hing in seinem geistigen Kleiderschranke die bunteste Garderobe nebeneinander, und es war nur vom Wetter abhängig, in welchen Rock er gerade fuhr.

August Wilhelm von Schlegel (1767—1845) war eine maßvollere, aber auch passivere Natur, begabter in formeller Beziehung, und wie sein Bruder Friedrich eine Fülle von Ueberzeugungen, so eignete er sich eine Fülle von Formen an. Dies störte aber die Einheit des Charakters weniger und kam überhaupt der Literatur zugute. Beide Brüder waren weder Dichter noch Philosophen, nicht einmal dichterische Philosophen oder philosophische Dichter; sie waren geistige Assimilationstalente mit aufgeschlossenem Sinne für die Eigenthümlichkeit überlieferter Wahrheit und Schönheit. Darum besteht ihr Hauptverdienst in gewandter Auffassung, Gruppirung und Uebertragung des Gegebenen, in der Vermittelung der Literaturen. Doch vom unruhigen Drange getrieben, Ausgezeichnetes zu leisten, und dabei unfähig, ein philosophisches System zu gründen oder ein nationales Kunstwerk zu schaffen, weil ihnen in Speculation und Kunst eine große productive Phantasie fehlte, versuchten sie ihre vielseitigen Anregungen zu durchschlagenden Tendenzen zu verdichten, die Oppositionsfahne in der Literatur aufzustecken und der herrschenden Classicität das Romantische gegenüber zu stellen, welches bei ihnen zunächst der geistigste Extract der romanischen Literaturen und ihrer mittelalterlichen Blüthe war und gleichsam naturwüchsig

aus ihren Studien hervorging. Die romanische Poesie in ihren Hauptvertretern Dante, an welchem Friedrich Schlegel in seinen „Vorlesungen über alte und neue Literatur" den herben Ghibellinismus zu rügen nicht unterläßt, und Calderon, den er unbedingt über Shakespeare stellt, war die Poesie, die sich innerhalb der Anschauungen des katholischen Glaubens bewegte, in Dante, von einem energischen Genie getragen, sich zu grandioser Plastik erhob und die lebendigsten Gestalten des Diesseits in ein traumhaft, aber gewaltig hervorgezaubertes Jenseits hineinarbeitete, zuletzt aber doch in der schwärmerischen Glorie eines ekstatischen Empfindens gestaltlos ausklang, in Calderon mit einer das dramatische Gepräge und die feste Kraft des Individuellen verwischenden mystischen Lyrik der Andacht und Sehnsucht auftrat, welche Schlegel freilich als die höchste, von Shakespeare nicht erreichte Versöhnung feiert. Diese Welt des Glaubens, der religiösen Empfindung, der Tradition, welche einem Schiller und Goethe fern lag, ließ sich leicht als ein oppositionelles und tieferes Element gegen sie heraufbeschwören. Ebenso suchte man das Neue in dem Alten; das Altgermanische und Altindische wurden in den Kreis der Studien gezogen, und auch diese poetischen Elemente mußten Front machen gegen unsere hellenisirenden Classiker. Aug. Wilhelm Schlegel stellte Shakespeare selbst, durch eine vortreffliche Uebertragung, die nur hin und wieder dem Geiste der deutschen Sprache Gewalt anthat, Dunkelheiten und Härten häufte, wo Shakespeare's Styl klar dahinfließt, und über den Reichthum und die Gefügigkeit des modernen Sprachschatzes allerdings noch nicht gebot, unmittelbar als dramatischen Meister den Studien eines Goethe und Schiller gegenüber. Gerade die Lustspiele und phantastischen Stücke Shakespeare's boten, theils durch ihre Anknüpfung an den alten Volksglauben, theils durch ihre freispielende Zwecklosigkeit, den romantischen Theorieen einen wünschenswerthen Anhalt, und man begann bald Shakespeare als den großen „ironischen" Dramatiker zu feiern. Das Programm der Romantik, das die Schlegel im „Athenäum" (3 Bde. 1796—1800) aufstellten und erläuterten, gewann mit der Ironie das Stichwort seiner ästhetischen Bedeutung.

Da die Romantiker selbst dies Stichwort nur genial hinwarfen, ohne es begriffsgemäß zu erklären, da es bei dem vielfarbigen Spiele der romantischen Individualitäten auch eine vielfach schillernde Bedeutung erhielt: so hat es auch die Literarhistoriker und Philosophen in Verlegenheit gesetzt und später eine verschiedenartige Auslegung erfahren. Wenn wir indeß annehmen müssen, daß Schiller und die Classiker des Alterthums diese Ironie in ihren Schöpfungen nicht anzuwenden verstanden, daß sie in viele Werke Shakespeare's nur gewaltsam hineingetragen wurde; wenn wir die Productionen der Romantiker selbst als von dieser Ironie inspirirt näher in's Auge fassen: so werden wir an ihrer ästhetischen Berechtigung zu zweifeln anfangen. Friedrich Schlegel ist der Vater dieser Ironie; aber in seinen Schriften würden wir vergebens suchen, was es für eine Bewandtniß mit diesem hochtrabenden Ausdruck hat; eher würde seine Biographie und der Charakter seiner Werke im Ganzen darüber Auskunft geben. Um über die Ironie in's Klare zu kommen, muß man den einzigen ernsthaften ästhetischen Philosophen der Romantiker befragen, Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780—1819), welcher sich im „Erwin" (2 Bde. 1815) und später in den „Nachgelassenen Schriften und Briefwechsel" (2 Bde. 1826) neben manchen tiefblickenden und aus dem Ganzen geschaffenen ästhetischen Erörterungen auch die undankbare Mühe gab, den Begriff der Ironie wissenschaftlich zu erfassen, nicht ohne ihn zu vertiefen und über die flache romantische Auffassung hinauszuheben. Solger bezieht in „Erwin," in welchem er in platonisirenden Dialogen die Hauptbegriffe der Aesthetik nicht ohne Tiefe und Klarheit, aber doch beherrscht von den romantischen Stichwörtern, entwickelt, die Ironie auf die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Idee in ihrer irdischen Erscheinung, auf die unermeßliche Trauer, die uns erfaßt, „wenn wir das Herrlichste durch sein nothwendiges, irdisches Dasein in das Nichts zerstieben sehn." „Das Vollkommene geht in das Irdische über, um sich dem zeitlichen Erkennen zu offenbaren." Dieser Augenblick des Uebergangs nun, in welchem die Idee selbst nothwendig zunichte wird, muß der wahre Sitz der Kunst und darin Witz und

Betrachtung, wovon jedes zugleich mit entgegengesetztem Bestreben schafft und vernichtet, Eins und Dasselbe sein. Hier also muß der Geist des Künstlers alle Richtungen in Einen Alles überschauenden Blick zusammenfassen, und diesen über Allem schwebenden, Alles vernichtenden Blick nennen wir Ironie (Erwin II. p. 277). Noch deutlicher nennt Solger die Ironie in seinen „Hinterlassenen Schriften" eine Tochter der Mystik (Bd. 1. p. 689): „Die Mystik ist, wenn sie nach der Wirklichkeit hinschaut, die Mutter der Ironie." Die Ironie ist also nach Solger's Auffassung ein tief-elegisches Versenken in das Geheimniß des Daseins, in welchem das Ewige nur besteht, indem es zu Grunde geht, und die Erscheinung zugleich sein Leben und sein Tod ist. So soll die Kunst stets das Höchste und Heiligste auch vom Gesichtspunkte seiner irdischen Nichtigkeit aus betrachten, darin soll das Mysterium der künstlerischen Schöpfung beruhn. Schon Hegel bemerkt in seiner ausgezeichneten „Kritik des Solger'schen Nachlasses" (Werke Bd. 16), daß die Ironie bei Solger nirgends wieder erwähnt werde, wo es sich um den Staat, die Sittlichkeit u. s. w. handle, so daß sie in Wahrheit ein „vornehmes Geheimniß" scheine. Wunderbarer Weise erscheint sie in Aug. Wilhelm Schlegel's dramatischen Vorlesungen nur einmal, und auch bei Ludwig Tieck wird sie da am wenigsten sichtbar, wo man sie am ersten erwartet, bei den Erläuterungen der Shakespeare'schen Dramen. Dennoch ist sie mehr als ein geistiges Parfum. Die Productionen Tieck's und der Schlegel sind von ihr durchdrungen. Für diese Ironie bleibt die Hegel'sche Erklärung trotz aller Angriffe mustergültig. Er nennt die Ironie der Romantiker die Manier, welche mit der Sache fertig ist und über ihr steht, eine vornehme Stellung, die in der That außerhalb der Sache steht. „Sie ist die selbstbewußte Vereitelung des Objectiven und in der Doctrin die göttliche Frechheit des Urtheilens und Absprechens, ohne sich mit der Sache einzulassen." Wenn Hettner (die romantische Schule p. 65) eine Ehrenrettung der Ironie versucht, indem er sie als einen neuen und sehr treffenden Namen für eine alte Sache, „für das ewige Gesetz der freien Form" bezeichnet, so erschöpft

das keineswegs ganz ihren Begriff. Man muß hinzufügen, die Ironie ist die absolute Gleichgültigkeit dieser freien Form gegen den Inhalt, und die Tieck'schen Komödieen und Tragödieen geben den schlagendsten Beleg für diese Erklärung. Goethe hatte „den inneren Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes" für „den Anfang und das Ende der Kunst" erklärt. Diesen Anfang und dies Ende verachteten die Romantiker; der treffliche Unsinn und die herrliche Albernheit wurde auf den Thron gehoben, die innere Wahrheitslosigkeit des Stoffes, wie Hegel es ausdrückt, für das Beste ausgegeben. So ging auch die Kunstphilosophie der Schlegel nie über dreiste, oft schiefe Reflexionen hinaus, ohne allen Ernst der Entwickelung, meistens auch der Ueberzeugung. Nur so ist ein Charakter wie Fr. Schlegel zu begreifen, in welchem aller Gehalt gleichgültig nebeneinander liegt, und nur die triumphirende Ironie, welche die Welt unter der Maske der Ueberzeugung doppelt verhöhnt, bald diesen, bald jenen zum Spiel herausgreift.

Die Schlegel begannen in ihrer Production mit einer antikisirenden Richtung. Und in der That lag August Wilhelm Schlegel, der nur ein formelles und philologisches Talent besaß und selbst die späteren geistigen Richtungen der Romantiker und „den Katholicismus" nur „mit künstlerischer Vorliebe" erfaßte, die antike Form so nahe, wie jede andere. Seine „Gedichte" (1800) erinnern ganz an Schiller und Goethe; es sind classische Nachbildungen, nicht ohne Formgewandtheit, und auch in ihrem Programm, wie es z. B. das Lehrgedicht in Distichen: „Die Kunst der Griechen" enthält, noch gänzlich der Antike huldigend. Auch die große Elegie: „Rom" ist eine solche Huldigung, welche auf die alten verfallenen Denkmäler der Weltstadt ihre bewundernden und klagenden Inschriften schreibt. Die Balladenstoffe wählte Schlegel ebenfalls aus der Welt der classischen Mythe: Pygmalion, Ariadne, Prometheus, Arion. Das letzte Gedicht ist das bekannteste und populärste, nicht ohne Grazie und Einfachheit in der Behandlung des Verses, wenn auch bereits die romantische Tendenz durchschimmert, die Poeten und die Poesie dichterisch zu feiern. Die letztere Richtung wurde von ihm dann in

zahlreichen Sonetten auf Dichter und Künstler weiter verfolgt; ja er schrieb selbst eine Verherrlichung dieses romanischen Versgebäudes. Ganz unvermittelt neben seiner „Kunst der Griechen" steht die Verherrlichung mittelalterlicher Kunsttendenzen in seinen Gedichten: der „Bund der Kirche mit den Künsten," die „geistlichen Gemälde" u. a. Auch erotische Gedichte im Wieland'schen Styl, zärtliche Liebeslieder, pasquillartige Satyren wie die Ehrenpforte für Kotzebue, Parodieen der antikisirenden Idyllendichter wie Voß und der sentimentalen Poeten wie Matthisson finden sich in den „Gedichten," die vorzugsweise literarische Tendenzen verfolgen und außerdem die formelle Aneignungsfähigkeit des Literarhistorikers bekunden. Sein Trauerspiel „Jon" (1803) ist eine nicht ungewandte, aber matte Nachstudie des Euripides, die ein gänzliches Hingeben an die Antike bekundet, ohne alle Kraft, sie dichterisch neu zu gestalten. Der Inhalt ist so ärmlich und undramatisch wie möglich — der durch ein göttliches Schiedsgericht entschiedene Streit zweier Mütter um den Sohn, den zarten Schäfer. Die sprachliche Fertigkeit und rhythmische Virtuosität, die Schlegel in seinen Gedichten an den Tag gelegt, machten ihn zum Uebersetzer geeignet, und als solcher hat er sich durch die Uebertragung Shakespeare's (1797—1810) und Calderon's (1803—9) große, unbestreitbare Verdienste erworben. Mit den „Blumensträußen der spanischen, italienischen und portugiesischen Poesie" (1804) kam ein bewältigender erotischer Duft in unsere Lyrik, daß es einige Zeit lang vor lauter Südlichkeit in Reimverschlingungen und Empfindungsblüthen nicht auszuhalten war. Die deutsche Sprache gewann dabei an formeller Gewandtheit, aber die Stylverwirrung wuchs in einem Grade, der in Tieck's „Genoveva" als die vollkommenste Unangemessenheit der Form und des Inhalts, als eine mühsam herausgedrechselte Barbarei culminirte.

Friedrich Schlegel war productiver. Seine „Gedichte" sind indeß kaum nennenswerth. Ein süßliches Düfteln der Empfindungen herrscht darin vor; die meisten zergehen, wenn man den Gedanken festhalten will. Ein Spiel mit Alliterationen und Assonanzen muß

oft die innere Melodie des Verses ersetzen. Wie bei seinem älteren Bruder herrscht auch hier das Virtuosenthum formeller Aneignung vor. Sein Lehrgedicht „Herkules Musagetes“ ist in Hexametern geschrieben. Daneben finden sich spanische Legenden, indische Mythen, deutsch volksthümelnde Gedichte, in denen deutsche Burgen, Ströme, Völker, Berge, wie der dunkelkühne Wald des „Speßhart,“ verherrlicht werden. Die Freiheitsgedichte, die er 1809 als österreichischer Hofsecretair schrieb, ergehen sich in einer unsäglichen Phrasenfülle und athmen weniger „deutschen Muth,“ als „ironischen Geist.“ Desto heimischer fühlt sich Friedrich Schlegel in den „geistlichen Gedichten,“ und das „Klagelied der Mutter Gottes“ wird für alle Diejenigen einen hohen Werth haben, welche bereits in der Lyrik eines Zacharias Werner die Glorienhaftigkeit und Nebelhaftigkeit seraphischer Verzückungen bewundern konnten. Was aber der deutsche Styl und die deutsche Poesie bei diesen Excursen gewonnen, das zeigen Verse wie folgende:

Der Sünder auf dem Krankenlager,
Er schreit zu Gott, von Grame hager,
Fühlt Liebe in der wehen Brust!
Da träufelt in die wunden Glieder
Die ew'ge Gnade Balsam nieder,
Ihm naht im Tode Himmelslust!

Welche „wunde, wehe, hag're Poesie!“ Wo sind die „schwellenden Formen“ der Lucinde geblieben? Ehe wir uns indeß zu dieser „schönen Sünderin“ wenden, müssen wir noch jene wunderbare Tragödie „Alarkos“ (1802) in's Auge fassen, die wie der Jon des Bruders eine Primanerarbeit ist, ein Schulexercitium, das von der Fertigkeit des Dichters, fünffüßige Jamben oder Trimeter zu dichten und zu den letzteren die nöthigen volltönenden Wörter aufzuhäufen, löbliches Zeugniß ablegt. Der Dichter taumelte in diesem Werke zwischen dem griechisch antiken und dem spanisch romantischen Pathos und bringt eine wahrhaft barbarische Mischung von beiden zu Stande. Der Styl erinnert am meisten noch an Seneca; er ist schwülstig, nicht durch Bilderfülle, sondern durch Armuth an Gedanken und Empfindungen bei großer Uebertreibung des Ausdrucks. Der Inhalt

aber wirkt entschieden lächerlich, wie eine Parodie, indem das antike Fatum hier in's Zigeunerhafte verzeichnet ist, und ein verrückter Despotismus, eine barbarische Sitte und Weltanschauung die Hebel der dramatischen That sind, die uns mit Grausen erfüllen soll. Solche Caricaturen neben Schiller und Goethe zeigen am deutlichsten die Ohnmacht und Geschmacksverwirrung der Romantik.

Wenden wir uns von diesem grauenhaften „Alarkos" zur reizenden „Lucinde" (1799), von der Poesie des Blutes zur Poesie des Fleisches, — so müssen wir uns zunächst wundern, wie so Verschiedenartiges ohne Vermittelung in einem Dichtergemüthe beisammen wohnt. Die „Lucinde" ist ohne Frage eines der bedeutendsten Werke der Romantiker; sie ist das Evangelium ihrer ästhetischen Ethik, ihrer künstlerischen Sittlichkeit, ihrer privilegirten Lebenspoesie. Was bei Wieland anmuthig und reizend erschien, bei Heinse dithyrambisch wild, das erscheint hier mit der Ruhe bewußter Tendenz. Die „Lucinde" ist der Roman der tendenziösen Nacktheit. Die Tendenz zeigt sich wieder in der Keckheit der Stichwörter. Die Faulheit und die Frechheit werden verherrlicht, der paradiesische Müßiggang gepriesen. Eine verstimmende Absichtlichkeit geht durch den ganzen Roman. Nicht die plastische Ruhe selbstgenugsamer Schönheit wird gefeiert, nicht einmal der lüsterne Reiz soll geweckt werden, sondern hoch erhaben über der beschränkten Meinung alltäglicher Geister soll hier der Katechismus einer neuen Sittlichkeit für die Auserwählten verkündet werden, zum Aergernisse, zum Anstoße für niedriggestimmte Gemüther. Das Leben und die Liebe müssen sich ästhetisch drapiren und malerisch beleuchten lassen; die Attitüden der Wollust, die „schönste Situation" werden gefeiert. Es ist eine doctrinaire Haremspoesie, eine Mischung von Bordell und Atelier, und die Staffelei ist dicht an das Lager der Liebe gestellt. Diese Reflexion, die zwischen dem Modell und der Palette hin und her läuft, macht einen raffinirten, ungesunden Eindruck ohne alle sinnliche Frische. Was aber die Poesie des göttlichen Faullenzens betrifft, des Sinnengenusses, der behaglichen Emancipation des Fleisches, so ist sie von einem paradiesischen Alter, und jeder Pascha

mit drei Roßschweifen wird sie gern in sein Album eintragen. Als Kunstwerk ist die „Lucinde" schwächlich, sie enthält nur aus doctrinairen Fäden zusammengeblasene Glasfiguren. Die Handlung ist null und nichtig. Ihre Tendenz geht weniger auf eine Umwandlung der bürgerlichen Institutionen, insoweit sie die geschlechtlichen Verhältnisse sanctioniren; sie ist nur innerlich, revolutionair gegen die herrschende Moral, gegen den ganzen Lebensgeist und Staatsgeist, der die Hingabe des Einzelnen an allgemeine Interessen verlangt, revolutionair oder vielmehr reactionair, wie Rousseau's Waldläufer- und Waldkriechertheorie, die Rückkehr zum süßen, nackten dolce far niente verkündend und diese Adamitenweisheit mit einigen ästhetischen Zügen tätowirend! So sehr indeß die „Lucinde" durch ihren herausfordernden Ton nur auf den Scandal berechnet schien, so sprach sich doch an einzelnen Stellen ein geistiger Gehalt aus, den man leicht auf das ganze Werk und seine Grundidee ausdehnen konnte. Gegenüber der einseitigen Trennung des Geistigen und Sinnlichen oder der prüden Verleugnung der Sinnlichkeit wurde hier die Einheit und Harmonie des ganzen Menschen verkündigt, wie sie sich in der Liebe offenbart, welche das Geistige versinnlicht, das Sinnliche vergeistigt und so der Gipfel aller harmonischen Lebenspoesie ist.

Hier waren in der „Lucinde" die Berührungspunkte für ein tieferes Denken gegeben, und ein feiner, platonisirender Theolog wie Friedrich Schleiermacher (1768—1834) wußte die einzelnen geistigen Fäden der „Lucinde" zum dialektischen Netze einer neuen Moral zu verschlingen. Schleiermacher war ein eifriger Mitarbeiter des „Athenäums," so keck wie die andern jugendlich Strebenden, die in unbestimmten Ahnungen eine neue Zeit hereinbrechen sahen. Alles Alte schien verbraucht. Es war eine Epoche geistiger Entdeckungsreisen; eine neue Atlantis der Poesie, der Moral, der Religion winkte von fern, und mit den Segeln des Columbus eilte die Jugend ihr zu. Das „Athenäum" wimmelte von geistigen Columbiaden, und wie die Romantiker eine neue Poesie entdecken wollten, so Schleiermacher eine neue Religion. Auf dem Grenzgebiete der Moral begegneten sich beide, und aus der frivolen Poesie der Lucinde machte Schleier-

macher eine würdige Religion. Seine „Vertrauten Briefe über die Lucinde" (1835 von Gutzkow herausgegeben) verdammten die „Engelländerei," verherrlichten die Sinnlichkeit und die Natur, die Vermischung der Körper und des Lebens, die nicht mehr wie bei den Alten der abgesonderte Cultus einer besonderen Gottheit sein sollte, sondern „Eins mit dem tiefsten und heiligsten Gefühl, mit der Verschmelzung und Vereinigung der Hälfte der Menschheit zu einem mystischen Ganzen." Dieser Schimmer eines geheimnißvoll waltenden Mysticismus, der von einer neu entdeckten „himmlischen Venus," von den Mysterien ihrer Religion spricht, dies Verleugnen der crassen Stichwörter Schlegel's, dies subtile Bewältigen eines schwierigen, anstößigen Stoffes, dies Maß in der Kühnheit verriethen bald einen überlegenen, tiefgebildeten Denker, einen Schüler Platon's und seiner attischen Urbanität, der den Hellenismus in einer weihevollen Auslegung seiner Zeit aneignen und die christliche Welt durch ihn erfrischen wollte. Schleiermacher war ganz in den revolutionairen Drang des jungen Geschlechtes verstrickt; aber er gab sich ihm mit einem wissenschaftlichen Rückhalt hin, der ihm stets eine andächtige Reformatormiene sicherte und ihn von den Renommistereien fernhielt, zu denen sich die übermüthige Jugend des „Athenäums" verleiten ließ. Wie die ganze Romantik Alles zurückdrängte in die Innerlichkeit der Phantasie, wie sie die neue Welt aus der Tiefe einer Empfindung hervorzaubern wollte, welche sich vom einfachen Gefühle wesentlich unterschied, indem sie gleichsam die Blüthe jeder einzelnen Persönlichkeit, die Weihe ihrer ganzen Eigenheit war, so machte Schleiermacher in seinen „Reden über die Religion an die Gebildeten unter den Verächtern" (1799) den Versuch, die Religion aus ihrem Zwiespalte mit der Bildung dadurch zu erretten, daß er sie zum Inbegriff aller höheren Gefühle machte und dem unendlichen Spiele der Individualität preisgab. Damit hob er jedes bestimmte Glaubenssystem auf, und selbst der Glauben an Gott und an Unsterblichkeit schien ihm nicht wesentlich zu sein. So war eine grenzenlose Freiheit des Glaubens verkündet, welche weniger dem gesunden Durchschnittsgefühle der Menge zugute kam, als den

privilegirten Geistern, deren „höhere“ d. h. sublimirte Gefühle in jedem beliebigen Cultus, selbst in dem der Wollust, „religiös“ blieben. Das Wesen der Religion war nach seiner subjectiven Seite hin damit freilich in seiner tiefsten Bedeutung erfaßt; aber dem positiven Glauben hatte selbst die Aufklärung, gegen welche Schleiermacher in's Feld zog, keinen härteren Schlag beigebracht, als diese kühne Gefühlsdithyrambik. In den „Monologen“ (1801) und in der „Weihnachtsfeier“ (1806) wird diese Weihe der Empfindung salbungsvoll weiter gespendet. Später suchte Schleiermacher in seinen dogmatischen Schriften den Rückweg zum überlieferten Protestantismus, was seiner so überaus dialektisch gewandten Natur und ihren unerschöpflichen geistigen Hilfsmitteln nicht schwer fallen konnte. Doch das Gefühl, geistig verfeinert und ästhetisch geweiht, blieb stets der Mittelpunkt seines Wirkens, aus dem eine Fülle von Anregungen nach allen Seiten hin entsprang. So blieb er eine fremdartige und geheimnißvolle Erscheinung, den Altgläubigen verdächtig, den Rationalisten der stricten Observanz unverständlich, aber ein bedeutendes Ferment der geistigen Bildung, nahe stehend den großen Denkern, ein Schützer und Förderer jedes förderlichen Strebens. Die Genossen des „Athenäums“ hatten indeß ihren Tendenzen weitgehende Bahnen eröffnet und sich von der classischen Bildung, durch welche die beiden Schlegel mit dem Weimar'schen Kreise zusammenhingen, immer mehr losgesagt. In diesem Losringen von der Antike liegt das eigentliche Fortschrittselement der Romantik. Man darf wohl behaupten, daß die Schlegel eine gründlichere classische Bildung besaßen, als Goethe und Schiller. Besonders hat Friedrich Schlegel durch seine „Studien des classischen Alterthums“ (Ges. Werke 3ter, 4ter und 5ter Band), von denen der vorzügliche Aufsatz „Ueber das Studium der griechischen Poesie“ (1796) und die „Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen“ hervorzuheben sind, eine krystallklare künstlerische Anschauung des Alterthums an den Tag gelegt, welche schon in den „Vorlesungen über alte und neue Literatur“ (1811) durch mancherlei einseitige und befangene Ansichten getrübt wurde. Ebenso

hat Aug. Wilh. Schlegel in den „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“ (3 Bde. 1809—11) die antike Tragödie mit eingehender Vorliebe behandelt. Später bildete sich in ihnen die Ueberzeugung, daß die nationale Poesie mit der Antike brechen müsse; doch das rühmenswerthe Streben nach Volksthümlichkeit wurde wieder dadurch in Schatten gestellt, daß sie an Stelle der classischen Bildung andere poetische Ueberlieferungen setzten, denen ein gleicher Werth wie den Schöpfungen des classischen Geistes nicht zuerkannt werden kann. Am deutlichsten hat später Tieck diese Abneigung gegen die Antike ausgesprochen, indem er in einem Briefe an Solger sie „einen ganz nichtigen, willkürlichen und leeren Aberglauben“ nennt, der niemals, am wenigsten in der Nachahmung, zum Leben erweckt werden kann. Wenn auch die Schlegel diese Idiosynkrasie Tieck's nicht in gleichem Grade theilten, so waren es doch ähnliche Motive, welche sie aus dem Kunstkreise der Antike heraustrieben, um neue Stoffe und Formen zu suchen. Während sich indeß Tieck's naiveres Naturell den älteren heimischen Dichtungen zuwendete und die mondbeglänzte Poesie des deutschen Mittelalters heraufbeschwor, auch sonst vielfach den Nachdruck auf vaterländischen, deutschen Geist zu legen suchte, neigten sich die gelehrten Schlegel zu einer Weltpoesie, zu der besonders die romanischen Literaturen und der Orient beisteuern mußten. So war es wieder nicht das moderne Leben und der moderne Geist, wenn auch Fr. Schlegel oft diesen Ausdruck anwendet, sondern die mittelalterliche und orientalische Poesie, welche die Grundlage der neuen Dichtung werden sollte. Die Phantasie war in den mittelalterlichen Dichtungen ungebundener, als es das Gesetz der antiken Plastik verstattete, und die Phantasie war das Ἓν καὶ πᾶν der Romantiker; in ihren allumfangenden Aether sollte alles Schaffen und alles Geschaffene untertauchen, nur was von ihrem Hauche beseelt war, das hatte den Vollbrief künstlerischer Geltung. Alle Grenzen der Phantasieschöpfung wurden verwischt, die in den Religionen freischaffende Volksphantasie wurde auf eine Stufe mit der Phantasie des Dichters gestellt, und so galt es für eine dichterische That, eine neue Religion, mindestens eine

neue Mythologie zu erfinden, welche alle alten Mythologieen wieder in eine Art Urbrei zusammenrühren sollte. Fr. Schlegel spricht es im „Gespräche über Poesie" aus: „Mythologie und Poesie, symbolische Sage und Dichtung, beide sind eins und unzertrennlich" (Werke Bd. 5. p. 263), und (p. 274): „Die Grundlage, auf welcher alle Kunst und Poesie beruht, ist die Mythologie, und hierüber werden wir wohl Alle einverstanden sein. Der tiefste Schaden und Mangel aller modernen Dichtkunst besteht eben darin, daß sie keine Mythologie hat." Der Irrthum der Romantiker, in welchem Schelling's philosophische Verheißungen sie bestärkten, war das Bestreben, eine neue Mythologie erdichten zu wollen, während Nichts dem Geiste des Jahrhunderts ferner liegt. Die moderne Poesie braucht keine Mythen; der moderne Geist löst sie auf. Die von Schlegel gefeierte symbolische Kunst gehört einer überwundenen Entwickelungsstufe an und nimmt auch im absoluten Reiche des Schönen nur einen untergeordneten Rang ein. Wenn Schlegel behauptet: „alle Schönheit ist Allegorie" (p. 278), so kann man mit größerem Rechte sagen, daß alle Allegorie aus der Schönheit herausfällt. Das phantastische Hereinschimmern der Idee in die Erscheinungswelt, wie es die Romantiker verkündeten, entspricht durchaus nicht der harmonischen Einheit der Idee und des Bildes, welche das Wesen der Schönheit ist.

So war man auf dem besten Wege, die Volksthümlichkeit, nach der man strebte, wieder zu verleugnen und noch dazu eine Geschmacksverwirrung herbeizuführen, welche die strenge Plastik der antiken Kunst ferngehalten. Eine Fülle von Formen brach herein und gab nicht dem Genie, sondern nur dem Dilettantismus Nahrung. Ein Virtuosenthum mit glänzenden Capriccios war die Folge der freigesprochenen Phantasie. Wie man nach einer Urmythologie suchte, so auch nach einer Urpoesie; man suchte das Vollkommene im Elementarischen. Diese Kritiker feierten das Chaos der unauflöslichen Mischungen und nannten den guten Geschmack „eine Geisteskrankheit." Es war eine wüste Sehnsucht nach Concentration über die Gemüther gekommen; Alles sollte aus innerster Tiefe aufblühn, ohne Sonderung, ohne Entfaltung. Wie Mythologie und Religion, so

war auch der Traum eine freie, ja die freieste Schöpfung der Phantasie. Das wurde Alles in einen Zauberkessel geschüttet. Die Welt war voll Poesie, aber man wußte nicht, wo sie anfing oder aufhörte. Das „Athenäum" (Bd. 1, 2) verkündet „eine progressive Universalpoesie, die Alles umfaßt, was nur poetisch ist, vom größten, wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zum Seufzer und zum Kusse, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesange!" Bei dieser Unterschiedlosigkeit gingen die Künste alle in einander über, ebenso die poetischen Gattungen, die Lessing so scharf gesondert, das Lyrische, Epische und Dramatische. Ein Werk schien um so vollkommener, je unbestimmter seine Art, je reicher es an widersprechenden Ingredienzien war. Die Opposition gegen die Antike hatte jedes Maß verloren, und die göttlich gepriesene Kindheit der Kunst brachte Werke hervor, wie die Genoveva und den Octavian.

Doch das Chaos mußte sich sondern und irgend eine bestimmte Frucht gebären. Während die Production im traumhaften Nebel ihren Weg suchte, verlangte die Doctrin doch irgend einen bestimmten Inhalt. Das Schwanenlied „des Athenäums" (3. Bd. 1.) erklang in den Schlegel'schen „Ideeen": „die Poesie müsse ein Stück von der Religion losreißen" und es sich aneignen. Sich an eine Urmythologie anzulehnen, fand man allmählich unbequem; statt einer neuen Religion hielt man sich an die alte, und so wurde der farben- und wunderreiche Katholicismus mit seiner fertigen Heiligen-Mythologie auf einmal als der Mittelpunkt aller Poesie hingestellt. Während dies bei Tieck nur ein phantastischer Versuch war, von A. W. Schlegel mit protestantischem Rückhalte geschah, stürzte sich der doctrinaire Friedr. Schlegel mit Zacharias Werner u. A. kopfüber in den Katholicismus, den er bis in seine extremen politischen Consequenzen verfolgte, und in den er aus dem Orient „das höchste Romantische, das tiefste, innigste Leben der Poesie" (Bd. 5. p. 272), die Bewunderung der indischen Büßer, denen Moos auf dem Kopfe wächst, die Vorliebe für den Opiumrausch als begeisternde Kraft und die Verwandlungskunst des Wischnu mithinübernahm. In der neuen Zeitschrift „Europa" (2 Bde. 1803—1805) tritt dieser

Uebergang deutlich hervor, der durch die alte Kunst vermittelt wurde. Die Ansichten und Ideeen von der „christlichen Kunst" (Fr. Schlegel's Werke Bd. 6), anfangs als Briefe in der „Europa" mitgetheilt, bahnten den Weg und hatten an und für sich das Verdienst, die Malerei von den hemmenden Traditionen der Antike zu befreien.

In der zweiten Epoche der romantischen Doctrin wurde sie aus einer ästhetisch-revolutionairen eine politisch-reactionaire und zerfloß in ihrer letzten Phase mit den Nachzüglern der Restaurationstheorie eines Burke, der Legitimitätspoesie eines Chateaubriand und den Aposteln des Neu-Schellingianismus. Die Wendung zum Katholicismus hörte allmählich auf, Mode zu sein, und die jüngste politische Romantik hat einen ganz protestantischen Anstrich. Aug. Wilh. Schlegel hat keine doctrinaire Wendung mit Entschiedenheit durchgemacht. Wohl zeigte auch er in den Vorlesungen, die er 1803 zu Berlin hielt, eine große Vorliebe für das Mittelalter und seine faustrechtlichen Zustände; doch diese Vorliebe war von keiner großen Ueberzeugung getragen; sie war ein eitles Spiel, und die Welt schien sich diesem Romantiker allmählich ganz in einen großen Puppenkasten zu verwandeln. Seine philologischen Verdienste, die er durch eifrige Bemühungen um die Sanskritpoesie vermehrte, mögen von den Orientalisten gefeiert werden; aber in der Literatur und im Leben spielte der Uebersetzer des Shakespeare und Calderon keine bedeutende Rolle mehr, sondern diente nur dazu, den deutschen Gelehrtenstand und den deutschen Ruhm zu parodiren. Als Cavalier der Frau von Staël hatte er die französische Corinna in deutschen Zuständen orientirt, und da Frau von Staël als Gegnerin Napoleon's eine europäische Großmacht war, so hatte das Fluidum dieser weltgeschichtlichen Bedeutung auch das Haupt ihres Mentors elektrisch umstrahlt. Er war in Schweden geadelt worden und mit Orden decorirt. Alles trug dazu bei, dem Dichter des „Arion" zu einer Zeit, als er nur noch die Mumie seiner früheren Verdienste war, den Kopf zu verwirren. Er überschätzte sein formelles, aneignendes Talent, und Hand in Hand mit dieser Ueberschätzung ging die vornehme Verachtung, mit der er auf unsere großen Dichter herab-

sah. Seine letzten Gedichte zeigen hinlänglich von diesen burlesken Verirrungen einer impotenten und passiven Natur; doch die Eitelkeit des verdienstlichen Philologen war unschädlich. Gegen ernstere Beschuldigungen, gegen den Vorwurf des Kryptokatholicismus, vertheidigte er sich 1828 mit einem gewissen ritterlichen Anstande, der durchaus ohne alle geckenhafte Färbung war. Dagegen war es Friedrich Schlegel dem Anscheine nach Ernst mit seiner Bekehrung. Eine innere Unbefriedigung hatte ihn mit seiner Gattin Dorothea Mendelssohn, die er in romantischer Weise erobert, 1803 nach Paris getrieben, wo er, mitten im Napoleon'schen Weltreiche und seiner geschichtlichen Universalpoesie, die „Europa" redigirte. Doch dies Weltregiment, das nur äußerlich mit dem Prunke des Katholicismus ausgestattet war, im Uebrigen aber im Geiste der Kriegsschule von Brienne nur durch Mathematik, Taktik und Strategie und ihre geniale Praxis herrschte, hat bei aller Weltweite nicht Tiefe genug für romantisch gestimmte Gemüther und konnte sie überdies für seine Zwecke nicht brauchen. Es lag ja auch in der siegenden Usurpation des Corsen und ihrer Gewaltsamkeit ein schneidender Hohn gegen die ganze geschichtliche Poesie, gegen die liebevollen organischen Entwickelungen, gegen die Theorie von der Selbstherrlichkeit der einzelnen Nationalitäten. Die Weltmacht huldigte nicht der Kirche; die Kirche mußte der Weltmacht huldigen. Anders der deutsche, der österreichische Katholicismus. Hier herrschte Legitimität und Pietät, historische Begründung und Berechtigung. Friedrich Schlegel, der, abgesehen von seinen Lieblingstheorieen, die Gabe besaß, sich in jeden geistigen Standpunkt hineinzuphantasiren und dabei den alten Adam mit dem neuen auf's Friedlichste zu vermitteln, der überdies für seine ziemlich brachliegenden Talente nach einem Wirkungskreise suchte, ging 1805 zur katholischen Kirche über und wurde in Folge dessen 1809 österreichischer Hofsecretair und 1818 Legationsrath zu Frankfurt. Von jetzt ab gewinnt sein ganzes Wirken eine stark tendenziöse Färbung, der aber alle Frische und Unmittelbarkeit fehlt, und die selbst in ihrer scheinbaren Originalität gemacht und gezwungen ist. Der revolutionaire Drang, der früher mit neuen Stichwörtern prahlte, war einer Genüg-

samkeit gewichen, welche mit den ältesten die ganze Weltgeschichte ausmaß. Die Aesthetik, die früher Alles in einer großen Weltpoesie auflösen wollte, gebrauchte jetzt Kriterien, die außerhalb aller Poesie lagen, und die Ironie war nur für den Beobachter übrig geblieben, der die irdische Nichtigkeit alles Herrlichen hier wieder an einem schlagenden Beispiele erkannte.

Das wenige Verdienstliche, das der bekehrte Schlegel geleistet, concentrirt sich auf seine patriotischen Programme, deren Ton man auch in seinen „Vorlesungen über die neuere Geschichte" (1810) mächtig vibriren hört. Welche wunderbaren Schattirungen zeigte der „deutsche Geist," der gegen Napoleon wachgerufen wurde! Dort im Norden die Energie und Thatkraft des freien Geistes, die Fichte verkündete; hier im Süden die Begeisterung für Karl I., Philipp II. und Alba! Dort die kühnste Philosophie, hier der eifrigste Glauben! Dort die Reform, welche die feudalen Zustände aufhebt; hier die Reaction, welche den Staat unter die Kirche stellt, für Klerus und Adel, für Zunftwesen und Patrimonialherrschaft schwärmt! Schlegel ist in diesem Werke der Vorläufer von Haller, Müller, Gentz und Jarke, und selbst Stahl und Leo haben viel aus ihm gelernt. Die allgemeine Literaturgeschichte mußte natürlich vom neuen Standpunkte aus auch in einem neuen Lichte erscheinen. Schlegel's „Vorlesungen über alte und neue Literatur" (2 Bde. 1811, Ges. Werke, 1. u. 2. Bd.), ein Werk, in welchem die Feinheit seines Geistes nur durch die Kühnheit seiner Paradoxieen übertroffen wird, beurtheilen die philosophische und ästhetische Entwickelung der Menschheit nach Principien, die am besten dadurch charakterisirt werden, daß Calderon dem Kritiker für die ideale Blüthe aller Poesie gilt. Von den Philosophen des Alterthums findet nur Platon vor ihm Gnade. Aristoteles gilt für den Vater aller philosophischen Ketzerei, für einen mit scharfem Verstande begabten Empiriker. Selbst Dante ist ihm zu ghibellinisch und ketzerisch, Shakespeare zu äußerlich, zu absichtlich, zu kalt, ohne die Concentration der Empfindung, d. h. zu protestantisch. Er stellt den Menschen in seinem tiefsten Verfalle, diese all' sein Thun und Lassen, sein Streben

und Denken durchdringende Zerrüttung, mit einer oft herben Deutlichkeit dar. Die Begriffsverwirrung geht so weit, daß Schlegel vom Drama die Höhe rein lyrischer Entfaltung verlangt. Von Spinoza, Lessing, Kant, Schiller und Goethe spricht Schlegel mit einer Achtung, die ihm oft schwer genug zu werden scheint, und hinter der eine Fülle geheimer Verwahrungen lauert. Goethe wird bald „ein magischer Greis,“ bald „ein deutscher Voltaire“ genannt, und bedauert, daß es ihm an „einem festen, innern Mittelpunkte“ fehle. Schiller wird zwar mit Recht als Begründer unserer Bühne betrachtet, aber zugleich als unbefriedigter Skeptiker, „aus dessen edelsten und lebendigsten Werken uns bisweilen der Hauch einer inneren Kälte entgegenweht.“ Die Zukunft gehört natürlich dem katholischen Glauben und „der christlichen Philosophie,“ der letzten Entpuppung der romantischen Chrysalide. Bewundernswerth ist bei der Schroffheit und Seltsamkeit dieser Urtheile der feine, formelle Tact, mit welchem sie ausgesprochen werden. Am bedenklichsten mußte es dieser diplomatischen Meisterschaft des Ausdrucks dennoch werden, die Reformation zu beurtheilen, und die Unbefangenheit erstreckt sich hier nur auf eine hypothetische Auffassung im Einzelnen und auf scheinbare Zugeständnisse. Im Ganzen giebt er ihr einen nachtheiligen Einfluß auf die Entwickelung der deutschen Kunst und Poesie Schuld und behauptet, daß sie die Denkfreiheit nicht gefördert, sondern beschränkt habe. Sein Urtheil über Luther selbst spricht er dahin aus (2. Bd. p. 247), „daß seine Schriften wie sein Leben ihm keinen andern Eindruck machen, als jenes Mitgefühl, welches wir immer empfinden, wenn wir sehen, wie eine große, erhabene Natur durch eigene Schuld zu Grunde geht und sich zum Verderben neigt.“

Die verheißene Frucht der „christlichen Philosophie“ suchte Friedrich Schlegel in seinen beiden letzten Werken: „Philosophie des Lebens“ (1827) und „Philosophie der Geschichte“ (1828) selbst vom Baume der Erkenntniß zu pflücken. Das Ganze ist nur eine trockene Entfaltung der Begriffsreihen, die bereits seine Literaturgeschichte enthält. Nur die früher in der Kritik des Aristoteles versteckte Opposition gegen Hegel und seinen Atheismus ist jetzt

zur offenen geworden. Daß Schlegel zum Systematisiren kein Talent hatte, weil ihm jede Kraft und jeder Ernst der Begründung fehlte, aber doch von dem Triebe der Systemmacherei beherrscht war, beweisen diese letzten Werke auf's Schlagendste. Die „Philosophie der Geschichte" ist ihm „Religion der Geschichte;" diese verwandelt sich in seiner Hand zu einer Geschichte der Religion und zu einer Apotheose des Katholicismus. Die Philosophie des Lebens tritt der Philosophie der Schule gegenüber, als ein gleichsam angewandter „Spiritualismus." Die Ehe wird als moralisches Institut gefeiert. Das also ist aus der nackten Lebenspoesie der Lucinde, aus diesem Katechismus der göttlichen Faulheit und Frechheit geworden!

Ehe wir die philosophischen und politischen Romantiker weiter verfolgen, wenden wir uns jetzt den Dichtern zu, von denen Novalis alle Tonarten der Romantik melodisch intonirte, Tieck sie alle phantastisch variirte, bis er selbst den Uebergang zur modernen Poesie in seinen Novellen machte, Hoffmann bereits in tollen Capriccios herumstümperte, welche von den übrigen romantischen Epigonen wiederholt wurden, und nur Heinrich von Kleist eine gestaltende Kraft bekundete, die sich aber durch die aufgesetzten somnambulen Dämpfer um jede nationale Wirkung brachte.

Dritter Abschnitt.

Novalis. — Ludwig Tieck.

Die Poesie der romantischen Doctrinairs war nicht ausreichend, um dieser Schule auch für die Production eine maßgebende Bedeutung zu sichern. Dazu bedurfte es dichterischer Talente, bei denen sich die Doctrin in Fleisch und Blut verwandelt hatte. Die Reflexions-Romane und Tragödieen der Schlegel hatten nur kaltes Fischblut; die Begeisterung war gemacht, die Form künstlich angeeignet. Neben dieser Poesie der productiven Kritik bedurfte es daher der Inspiration prophetischer Offenbarung und einer poetischen Ausbreitung der Romantik, die in einem echten Dichtergemüthe wiedergeboren wurde,

über die verschiedensten Gattungen der Dichtkunst. Der romantische Prophet war Novalis, der romantische Dichterfürst und Goethe Ludwig Tieck.

Es giebt orakelhafte Naturen, welche den geistigen Kern neu auftauchender Richtungen in mystischer Weise aussprechen. Wie von dunkler Naturnothwendigkeit getrieben, verkünden sie den Aufgang des neuen Geistes. Die Ahnungen der Jugend sind lebendig in ihnen, doch ihr Tag ist gemessen. Die Ahnung stirbt mit der Jugend, und so weiht sie ein frühes Geschick dem Tode, damit sie als Jugendgestirne den Nachstrebenden leuchten. Das frühe Dahinscheiden, das Erlöschen schöner Hoffnungen giebt ihren Prophezeiungen einen eigenthümlich wehmüthigen Reiz. Ein solcher Augur, in welchem die Romantik gleichsam ein dunkler Naturgrund war, ist Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772—1801), eine auch durch mitwirkende Körperbedingungen somnambule Natur. Seine Liebe zur reizenden Sophie, einer ätherisch-kränklichen Schönen, die ein früher Tod hinwegraffte, bildete bei ihm besonders jene schwächliche, Erde und Himmel in düstern Anschauungen vermischende Richtung aus, die in Ahnungen schwelgt, hinderte ihn indessen nicht, sich schon das Jahr darauf mit Julie von Charpentier zu verloben; denn die Liebe im Himmel genügte ihm nicht ohne eine Liebe auf Erden. Diese Vermischung von himmelnder Sehnsucht und irdischer Genußsucht ist für die Romantik überhaupt charakteristisch. Novalis starb mit 33 Jahren an der Schwindsucht. Er zeigt am deutlichsten die Einwirkung der Fichte'schen Wissenschaftslehre, die er eifrig studirt, und in deren Formeln er sich mit Vorliebe bewegte, auf die romantische Dichtung. Doch gelangte er von den Ausgangspunkten des kühnen Denkers zu ganz anderen Zielen, indem er seinen speculativen Grundsatz in eine mystische Gleichung verwandelte und das selbstbewußte Ich als eine traumhafte Größe auffaßte, deren Geschichte sich in Ahnungen fortbewegt, so daß das wirkliche Leben nur wie ein buntes abgeschattetes Bilderspiel in der camera obscura der Seele erscheint. Alles Erlebte bewegt sich gleichsam auf einem dunkeln Grunde und ist nur das flüchtige Spiegelbild eines Unsichtbaren, das die Ahnung in rasch

vorüberrauschenden Momenten enthüllt. Dies geisterhafte Doppelleben wird uns besonders in dem Hauptwerke von Novalis, dem unvollendeten „Heinrich von Ofterdingen," vorgeführt. Das magische Buch des Einsiedlers in der Felsenhöhle, das mit seinen Figuren und Bildern den Dichter so bekannt anmuthet und ihm seine Lebensgeschichte vorbildet, enthält das Evangelium dieser mystischen Vorherbestimmung. Die Tendenz des „Heinrich von Ofterdingen," von dem Hettner mit Recht behauptet, daß er die Metaphysik der Romantik enthalte, sowie die Lucinde ihre Ethik, war die Apotheose der Poesie. Der erste Theil sollte den Jüngling zum Dichter reif machen, der zweite ihn als Dichter verklären. Unsere classischen Poeten waren für die Poesie begeistert, aber sie gönnten dem Leben ein selbstständiges Recht; die Romantiker aber ließen das Leben in der Poesie ohne Rest aufgehen. Die Poesie war Alles, und Alles werthlos ohne sie. So finden wir bei ihnen die Poesie der Poesie, gleichsam die Poesie in zweiter Potenz. Die absolute Stellung, die Schelling der Kunst als der höchsten Stufe der Phänomenologie des Geistes eingeräumt, kam hier zu vollster Geltung. Wer das nicht faßte, gehörte zu den Profanen. Bei dieser absoluten Vergötterung der Kunst gewann sie selbst am wenigsten, denn es blieb unfruchtbar, immer mit der Poesie auf die Poesie zurückzukommen. Dies konnte nicht geschehen ohne einen starken Beigeschmack von ästhetischen Reflexionen, ohne Verfälschung der Poesie durch die Kritik. Dies finden wir in der That nicht nur im „Heinrich von Ofterdingen," sondern in den meisten Productionen der romantischen Alten vom Berge. Novalis giebt ästhetische Vorschriften, mit denen wunderbarer Weise seinen eigenen Productionen wenig übereinstimmen. Wenn Meister Klingsohr dem jungen Ofterdingen sagt: „Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder thun, wenn er selbst über Wunder erstaunt," so ist dies ebenso wahr und richtig, wie wenn er ihn vor Ueberschwänglichkeiten warnt; aber die romantische Schule hat diese Recepte selbst am wenigsten befolgt. Dagegen läßt Novalis den Meister Klingsohr den Kern der ganzen romantischen Weltanschauung aussprechen:

„Es ist recht übel, daß die Poesie einen besondern Namen hat und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigenthümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes. Dichtet und trachtet nicht jeder Mensch in jeder Minute?"

Auf dieser Verwechselung der Phantasie mit der Poesie, auf dieser Vermischung des Kunstschönen und des Organs zu seiner Erzeugung, auf der unbestimmten Gleichstellung der allgemeinen Phantasie mit der specifischen des schöpferischen Poeten beruhen die ästhetischen Grunddogmen der Romantik. Doch schon Novalis bewies, daß die Phantasie als uneingeschränkte Selbstherrscherin keine Kunstwerke zu schaffen vermag. Die einzige, problematische Gattung der Poesie, die so in ihren Bereich fällt, ist das Märchen. Und in der That geht das Märchenhafte schon durch den „Heinrich von Ofterdingen," wie fast durch alle Productionen der romantischen Schule. Da blüht die „blaue Blume," das Ziel der unendlichen Dichtersehnsucht. Was läßt sich nicht Alles bei einer blauen Blume denken? Novalis steckte sie zuerst in das Knopfloch der Romantik, und sie ist dort stecken geblieben als dauerndes Symbol.

„Die blaue Blume sehne ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts Anderes dichten und denken. So ist mir noch nie zu Muthe gewesen; es ist, als hätte ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte sich da um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab' ich damals nie gehört."

Diese Stelle am Anfange des Ofterdingen schließt bereits die magischen Kreise für die Auserwählten. Wer diesen geheimnißvollen Reiz „der blauen Blume" versteht, der trete ein in das romantische Heiligthum; wem das Organ dafür fehlt, der ist für die ganze Romantik verloren. Die Romantiker sind „die Ritter der blauen Blume."

Doch neben diesen in leuchtenden Märchenkrystallen anschießenden Phantastereien geht im Ofterdingen, künstlerisch unvermittelt, die

breite, behagliche Prosa einher, die sich sogar über technische Gegenstände weitschweifig ausläßt. Die Romantiker, die das ganze Leben in Poesie untertauchen wollten, liebten es, die Poesie des Handwerks in mittelalterlicher Weise hervorzukehren. So finden wir im Ofterdingen die Poesie des Bergbaues, wie Tieck später in seinem „jungen Tischlermeister" die Poesie der Hobelbank und die Aesthetik der Möbel entwickelt. Die Erfindung des jungen Poeten war dürftig; er war unfähig, eine Spannung hervorzurufen, eine psychologische Entwickelung durchzuführen. Dagegen nimmt er überall den gewagtesten Anlauf, das Weltgeheimniß in Liebe und Poesie zu offenbaren. Deshalb wird das Märchen bei ihm zur Allegorie, und das Ganze sollte mit einer grandiosen Allegorie schließen. So ist es nur ein aus Fragmenten bestehendes Fragment. Die Erfüllung ist uns der Dichter schuldig geblieben:

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Creaturen,
Wenn die, so singen oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
Wenn sich die Welt in's fromme Leben
Und in die Welt wird zurückbegeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten,
Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die ew'gen Weltgeschichten,
Dann fliegt vor einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort. —

Das ist der tiefste Gedankengrund, der dem Dichter vorgeschwebt. Doch dies Suchen nach „geheimen Worten" ist selbst eben das „verkehrte Wesen;" das Wort, das die Welt bewegt, ist kein geheimes; die Zeit der Orakel ist vorüber.

Freilich, ein liebenswürdiger Prophet war dieser Novalis! Wie glatt, klar, lieblich ist die Form seiner oft verworrenen Offenbarungen! Welche herrlichen Gedanken und Bilder, welch' ein phantasievoller Märchenzauber! Aber diese gährende Dichternatur wäre nie im Stande gewesen, was sie versprach, zu erfüllen, denn ihr fehlte alle Plastik, ihre Gestalten waren durchsichtig, ohne Fleisch und Bein

und nur im lyrischen Schwunge der Oden- und Hymnenbegeisterung bestand ihre poetische Macht. Der Lyriker Novalis pflegt die künstlerische Form; einige seiner Gedichte, in denen das Senkblei seines Gedankens mit klarem Faden in die Tiefe geht, gehören zu den glücklichsten Productionen der Romantik. In der Lyrik, dem Reiche der Stimmungen, läßt man sich eher diesen magischen Hauch und „das Denken nach der Musik," das Anklingen tieferer Beziehungen, die Ahnungen des halb Ausgesprochenen gefallen. Die melodische Form sticht vortheilhaft gegen die Tieck'schen Knittelverse ab. Schade, daß Novalis nicht die Hymnen „an die Nacht" auch in metrische Form gefaßt! So hoher Gedankenschwung bedarf der metrischen Getragenheit mehr, als die geistlichen Gedichte, die sich nur durch ihren Mangel an volksthümlichem Ton von den üblichen Gesangbuchversen unterscheiden.

Das Fragmentarische ist das Wesen der Prophetie; sie braucht wenig Worte, um viel zu sagen; denn sie steht immer im Mittelpunkte der Welt. So scheint uns die Fülle der einzelnen Gedanken und Reflexionen, die Novalis hinterlassen, das unverarbeitete Baumaterial zu späteren Schöpfungen, werthvoller, als die mangelhaft gefugte Architektonik des „Ofterdingen." Da findet sich viel Tiefes und Bedeutendes, besonders über den Zusammenhang von Geist und Natur, oft aber auch betrüglich Schimmerndes im Styl der Schelling'schen speculativen Phantasiespiele. Die lakonische Form der Aperçus hat ungemeine Schlagkraft. Novalis war eine concentrirte geistige Natur, aber ohne Expansionsfähigkeit. In seinem Fragment: „die Christenheit oder Europa" (1799) erhebt er sich ganz auf den prophetischen Kothurn; aber so gewaltig auch seine Gesticulationen sein mögen, so ist doch seinem rückwärts gekehrten Angesichte der Tag der Zukunft verhüllt, denn er suchte die Rettung der Menschheit „im heiligen Schooße eines ehrwürdigen europäischen Conciliums, in der Wiedererweckung des alten katholischen Glaubens." Doch das konnte nicht die Losung der geistigen Entwickelung werden, sondern nur der Wegweiser für verwandte Naturen, denen die Rückkehr zum mittelalterlichen Wesen und Glauben ein poetisches Bedürfniß ist.

Der Mysticismus ist der Kern dieser ganzen Richtung. Novalis spricht es selbst mit Entschiedenheit aus: Religion, Liebe, Natur, Staat müssen mystisch behandelt werden. Alles Auserwählte bezieht sich auf Mysticismus. Selbst die Philosophie nennt er einen „Mysticismus des Wissenstriebes." Alle Erfahrung ist ihm Magie und nur magisch erklärbar; der thätige Gebrauch der Organe Nichts als magisches, wunderthätiges Denken, der Wille Nichts als magisches, kräftiges Denkvermögen. Er erklärt alle Ueberzeugung für unabhängig von der Naturwahrheit, sie bezieht sich auf die magische oder die Wunderwahrheit. „Von der Naturwahrheit kann man nur überzeugt werden, insofern sie Wunderwahrheit wird." Wir befinden uns hier auf einem Standpunkte, welcher von dem unserer classischen Dichter specifisch verschieden ist. Novalis machte daher auch Ernst mit der Opposition gegen sie, während Tieck und die Schlegel noch mit der Bewunderung Goethe's kokettirten. Wenn Novalis den Dichter für „wahrhaft sinnberaubt" erklärt und von eigentlichen Poemen nur die Einheit des Gemüths verlangt, so weichen diese Grundzüge einer neuen Poetik, welche die Poesie auf blos musikalische Elemente und den Evoërausch besinnungsloser Begeisterung beschränken würde, weit von unseren classischen Ueberlieferungen ab. Schiller's Poesie mußte einem Novalis als „gebildeter Ueberfluß" erscheinen, Goethe aber nur als ein ganz praktischer Dichter, der „in seinen Werken ist, was der Engländer in seinen Waaren, höchst einfach, nett, bequem und dauerhaft." Das Urtheil, das Novalis über „Wilhelm Meister" fällt, ist höchst bezeichnend für den Gegensatz zwischen der classischen und romantischen Dichtung:

„Wilhelm Meister's Lehrjahre sind gewissermaßen durchaus-prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zu Grunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare. Das Buch handelt blos von gewöhnlichen menschlichen Dingen, die Natur und der Mysticismus sind ganz vergessen. Es ist eine poetische, bürgerliche und häusliche Geschichte, das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buches. Die Oekonomie ist merkwürdig, wodurch

es mit prosaischem, wohlfeilem Stoffe einen poetischen Effect erreicht. Wilhelm Meister ist eigentlich ein Candide, gegen die Poesie gerichtet; das Buch ist undichterisch in einem hohen Grade, was den Geist betrifft, so poetisch auch die Darstellung ist."

Wir sehen aus dieser Kritik deutlich, was die romantische Hyperpoesie verlangt. Mit Verachtung spricht Novalis von gewöhnlichen menschlichen Dingen; nur das Mystische scheint ihm poetisch. Er betrachtet Goethe nur als einen soliden und eleganten Fabrikanten poetischer Waaren. Aber diese maßlosen Ansprüche blieben nur Ansprüche und wurden am wenigsten von Novalis selbst erfüllt. Mehr Zeug zur poetischen Propaganda dieser Wunderwelt besaß der vielgefeierte Altmeister der Romantik, Ludwig Tieck aus Berlin (1777—1853), der in einem langen Leben Muße genug hatte, das romantische Princip productiv und kritisch auszuarbeiten und ihm eine bewegliche Entwickelung zu geben, während dem prophetischen Dichterjünglinge Novalis das Schicksal nur kurze Offenbarungen zu stammeln vergönnte. Ludwig Tieck ist lange Zeit als Goethe's Nachfolger auf dem einsamen Gipfel des deutschen Parnasses betrachtet worden. Doch wenn er auch eine bleibende Größe der Literatur ist, als talentvollster Vertreter der Romantik, so ist er doch kein Dichter ersten Ranges, welcher der Nation dauernde Werke hinterlassen. Ein feiner Kopf, eine lebendige Phantasie, ein sinniges Gemüth bestimmten ihn mehr zu glücklicher Auffassung und geistvoller Reproduction, als zur Schöpfung maßgebender Werke. So war auch seine Entwickelung keine bedeutsame, innerliche, durch die treibende Gewalt des Genius hervorgerufen, sondern eine äußerliche Aneignung und Gestaltung der in der Zeitatmosphäre schlummernden Ideeen. So schrieb er im Wieland'schen Style seine ersten Schriften; dann kraftvolle Sturm- und Drangromane; dann Märchen, legendenhafte Tragödieen, ironisch-phantastische Komödieen; dann mit einer Wendung zum Modernen hin seine „Novellen," dazwischen dramaturgische Blätter, Erläuterungen zum altenglischen Theater und zu Shakespeare, Uebersetzungen von Shakespeare und Cervantes, kritische Verherrlichungen der Jünger seiner Schule, Novalis und Kleist. Der

Hang zum Phantastischen, der ihm angeboren war, vereinigte sich mit der Feinheit geistiger Fühlfäden zu einer seltsamen Mischung von productivem und kritischem Talente, doch so, daß, wie wir schon bei Novalis gesehn, seine Kritik bei der eigenen Production zu schlummern schien. Dennoch repräsentirt kein Dichter so, wie Ludwig Tieck, bei aller forcirten und altfränkischen Kindlichkeit, die man immerhin als gemüthvoll preisen mag, den paradiesischen Mangel an jedem sittlichen Maßstabe oder vielmehr die aus lauter sittlichen Licenzen zusammengesetzte Ethik der romantischen Genies. Wir sprechen nicht allein von der bürgerlichen Moral, nur von jener sittlichen Nemesis, ohne welche kein großer Dichter von Sophokles bis zu Shakespeare und Schiller existirt. Dieser Forderung liegt keine Verwechselung des Aesthetischen und Ethischen zu Grunde; doch ein Dichter, dem es Ernst ist mit seinen Gestalten, kann sich den Gesetzen der sittlichen Weltordnung, die in jeder Brust lebendig sind, nicht entziehen, ohne seine Dichtungen dem Herzschlage der Nation zu entfremden. Freilich, die ironisch-phantastischen Sondergenies schufen sich ihre eigene Welt und freuten sich am kindlichen Spiele, wenn sie die selbstgebauten Kartenhäuser wieder umbliesen. Noch geringer, als das sittliche Gewissen, war bei Ludwig Tieck der historische Sinn! Kein Dichter hat, so wie er, die Fenster zugemacht vor der Zugluft der Geschichte. Goethe faßte die Weltbegebenheiten wie Naturereignisse ohne alles Pathos mit objectivem Sinne, aber er hätte nie ein gänzlich untergegangenes historisches Leben wieder heraufbeschwören wollen. Tieck aber wollte mit seinem poetischen Pumpenschwengel das ganze Mittelalter mit Haut und Haar aus der Versenkung in die Höhe pumpen. Dort suchte er die Magie, das Mysterium; dort „die monderhellte Zaubernacht," welche die Märchen und Legenden durchschwirrten; dort den frommen Glauben, den kindlichen Sinn, die Heilquelle für alle Gebrechen der Gegenwart. Daß auch das Mittelalter ewig Menschliches und deshalb echt Poetisches bietet, das zeigen uns Dichter wie Ludwig Uhland; aber dies Mittelalter der Genoveva und des Octavian ist nur eine große Kinderstube mit allem möglichen buntfarbigen Spielzeuge. Die

Elasticität des Tieck'schen Talents zeigte sich besonders in der letzten Wendung zum modernen Leben, welche durch seine Novellen repräsentirt wird. Der greise Dichter ließ auf einmal sein „Mittelalter" im Stich, um nach der Art der jüngeren Autoren moderne Lebensbilder zu zeichnen und die Gegenwart in seinem Zauberspiegel aufzufangen. Ein Gesammtbild Ludwig Tieck's ist schwer zu entwerfen. Man muß epochenweise die disjecti membra poetae zusammensuchen, denn zwischen einem William Lovell, einer Genoveva und den neuesten Novellen ist eine so lockere Verwandtschaft, daß man die verbindenden Fäden mit dem kritischen Mikroskope aufspüren muß. Dennoch bleiben einige gemeinsame Grundzüge, welche auch für die ganze romantische Schule tonangebend sind.

Zunächst geht durch alle Tieck'schen Werke der Hauch einer lebendigen Naturpoesie, welche allerdings mit märchenhaften Elementen versetzt ist. Schon Novalis rückte Natur und Mysticismus dicht nebeneinander. Die Natur der Romantiker war nicht die Natur der Idylle, nicht die objective Natur, beleuchtet vom Sonnenscheine des hellen Tages; es war die Natur, wie sie sich in den wunderbaren Ahnungen des Gemüthes reflectirt. Jene Natur, die Kern und Schale zugleich ist, hat Goethe verherrlicht; die Romantiker träumten sich in ein geheimnißvolles Inneres hinein. Gesunde Naturdichter schildern auch das fruchtbringende Leben der Felder, die Landschaft in klaren Umrissen und lieblicher Umrahmung, das heitere, arkadische Glück. Davon finden wir bei Tieck und den Romantikern keine Spur. Die Frucht genirte sie; nur die Blüthe war ihnen poetisch. Ihre Naturpoesie ist vorzugsweise Wald- und Mondscheinpoesie. Sie lieben die Dämmerung. Der Wald und die Nacht haben etwas Geheimnißvolles. Die Tieck'sche Lyrik ist ein wahres Kiefernadelbad, der Wald die liebste Coulisse seiner Dramen, und der Mond scheint, wie ein Theatermond, ohne Aufhören. Das ist nicht zufällig, sondern im Wesen der Romantik begründet. Tiefer noch, als die Mysterien des Waldes und der Nacht, sind die der Berge und des Meeres. Da beginnt die glitzernde Märchenwelt

mit ihren Zauberschätzen. Wir haben schon gesehn, welch' rüstiger poetischer Bergknappe Novalis ist! Dieser Odem der Natur, nicht auf dem tragenden Fittige Jean Paul'scher Begeisterung, die sich im Mittelpunkte des Universums fühlt, sondern als geheimnißvoller Hauch einer in den Tiefen hausenden Geisterwelt, ist das lyrisch belebende Princip der Tieck'schen Dichtungen. Die Stimmungen seiner Helden und Heldinnen schöpfen ihren lyrischen Ausdruck aus diesen Reflexen der Natur, und was uns bei Tieck zart, poetisch, sinnig anmuthet, was eigenthümlichen Reiz und Schwung hat, das ist meistens dies ahnungsvolle Naturgefühl, dessen wehmüthige Accorde auf den Saiten des Dichters zittern.

Doch auch die Naturseite, der reale Factor im Menschen, den der Philosoph Schelling zuerst nachdrücklich betont, wurde von den romantischen Dichtern herausgekehrt. Ludwig Tieck ist ein Realist; seine Art zu motiviren ist realistisch. Seine Charaktere handeln oft aus ganz gemeinen Motiven und bestimmen sich niemals aus irgend einem ideellen Mittelpunkte, aus einem Gedanken, einer Ueberzeugung, einer Begeisterung. Das war der härteste Gegenschlag gegen den Schiller'schen Idealismus, dessen Bedeutung den unhistorischen Romantikern stets unverständlich blieb. Dennoch sah Ludwick Tieck mit Verachtung auf einen Iffland und Kotzebue herab, welche doch Realisten vom reinsten Wasser waren, oder gar auf die Nüchternheit eines Nikolai und seiner Schule. Der Tieck'sche Realismus war gleichsam durch die Ironie geadelt und unterschied sich durch sein phantastisches Raffinement von dem der literarischen Plebejer. Solch ein Held Iffland's und Kotzebue's war rein und fest ausgebacken; eine Tieck'sche Figur zerging im Munde. Sie mochte noch so viele brutale Menschlichkeiten zeigen, sie war doch eben nur eine Figur, mit welcher der Dichter spielte, und die er dann wieder in die chemische Retorte der Ironie zurückwarf. So war der Tieck'sche Realismus phantastisch überzuckert; das poetische Gemüth entließ gleichsam diese prosaischen Gestalten aus sich zu freiem Spiele und behauptete sich als die poetische Macht, indem es sie wieder in sich zurücknahm. Das Poetische bestand also in diesem Prozeß, zu dessen

Zeugen das Publikum gemacht wurde. Es ist nun wohl keine Frage, daß der reine Realismus eines Iffland und Kotzebue, so seicht er sein mag, doch künstlerisch höher steht, als dieser phantastische, dessen Gestalten, wie der Homunculus, eigentlich nie recht aus der Flasche herauskamen. Daß man in der Regel das Gegentheil annimmt, beweist nur die Verwirrung der ästhetischen Begriffe, welche die romantische Schule hervorgerufen. Zu diesen verkehrten Begriffen gehört auch die poetische Zwecklosigkeit, eine Theorie, welche Tieck in seinen Hauptschöpfungen stets mit Sorgfalt beobachtet. Allerdings soll eine Dichtung keinen äußerlichen, praktischen Zweck haben, sonst sinkt sie in das Bereich der leeren Tendenz hinab; aber ohne einen immanenten Zweck, einen tragenden Grundgedanken darf keine Dichtung sein, ohne zum sinnlosen Phantasiespiele zu werden. Ohne solche Gedankeneinheit wird sich auch nie ein künstlerischer Organismus gestalten. Das beweisen die gepriesensten Dichtungen Tieck's. Nach der Lectüre des Fortunats und der Genoveva ruft man mit dem Schüler im „Faust" aus:

Mir wird von all' dem Zeug so dumm,
Als ging' mir ein Mühlrad im Kopf herum!

Nicht als ob es im Einzelnen an den sinnigsten und geistvollsten Gedanken fehlte; aber gerade dem Ganzen fehlt die künstlerische Begrenzung, und ein Phantasiespiel mit lauter krummen Linien, die nicht einmal einen Kreis bilden, ermüdet den geduldigsten Sinn. Solche Arabesken passen nur für das Märchen, das aber nicht mit den Prätensionen eines breit ausgemalten Kunstwerks auftreten darf; denn eine bändereiche Naivetät, die es außerdem deutlich zu verstehen giebt, daß sie eigentlich das Patent des Genius besitzt, hebt sich selbst auf.

Tieck selbst hatte indeß ein vollständiges Bewußtsein von dieser phantastischen Wunderlichkeit seines Naturells. Er bekennt in einem Schreiben an Solger (1812) seine Lust am Tiefsinnigen, Mystischen und „Wunderlichen," seine Liebe zum „Sonderbaren" und Alten; er räumt ein, daß er sich nur im „Wunderlande" der alten Mystiker, eines Tauler und Böhme, heimisch gefühlt und von diesem Stand-

punkte aus das Christenthum verstehn wollte und die neuen Philosophen Fichte und Schelling oberflächlich fand. Es ist nun wohl kein Zweifel, daß Tieck diese Mystiker mit andern Augen gelesen hat, als etwa Franz von Baader, welcher aus ihnen die Anregungen für die Energie seines Denkens schöpfte, während sich Tieck an den bunten Bildern und zusammenschießenden kaleidoskopischen Figuren der mystischen Metaphysik erbaute. Die echten Mystiker, wie Baader, haben stets gegen die ästhetische Auffassung dessen, was ihnen das Heiligste und Tiefste dünkte, protestirt. Auch zeigt die Charakteristik, die Tieck in jenem Briefe an Solger von seinen eigenen Schriften entwirft, zur Genüge, daß er mystische Vertiefung nicht zu ihren hervorragenden Merkmalen zählt. Er tadelt nämlich das unrichtige Bild, welches sich die Menschen von ihm entwerfen, „weil sie das Unabsichtliche, Arglose, Leichtsinnige, ja Alberne in seinen Schriften nicht genug hervorgefühlt haben.“

Die Form der Tieck'schen Dichtungen konnte schon nach dieser ganzen Denk- und Empfindungsweise nie künstlerisch rein ausgeprägt sein. Rügt doch A. W. Schlegel, bei aller Anerkennung von Tieck's „zauberischer Phantasie, die bald mit den Farben des Regenbogens bekleidet in ätherischen Regionen gaukelt, bald in das Zwielicht unheimlicher Ahnungen und in das schauerliche Dunkel der Geisterwelt untertaucht, „die vernachlässigten Ansprüche der dramatischen und metrischen Technik.“ Das Dramatische und Epische geht bei ihm kunterbunt durcheinander. Seine Erzählungen sind oft nur der Rahmen für den Dialog, der in der Regel weniger zur Charakteristik der Personen, als zur Auseinandersetzung von Kunsttheorieen und beliebigen geistreichen Gesprächen dient. Seine dramatischen Dichtungen aber sind wieder so episch breit, entwickeln sich so wenig ineinandergreifend und bilden überdies einen Urwald von scenischer Verwilderung. Hier kam in der That der unverdaute Shakespeare zum Durchbruche. Es kann nur eine ästhetische Grille von Hettner sein, diese Formlosigkeit als eine Art poetischer Urform zu rühmen. Dies Ragout von Lyrik, Epik und Dramatik mit all' den ironischen Gewürzen und der phantastischen Sauce widert jeden

gesunden Geschmack an! Und dabei diese Styllosigkeit der Diction, diese Shakespeare'sche Prosa, diese Calderon'schen Verse, diese Stanzen und Terzinen, denen noch dazu meist aller Wohlklang fehlt, und die sich oft in unscandirbare Knittelverse verwandeln! Was helfen alle einzelnen Schönheiten, wenn man ihr Silber von solchen ungestalteten Erzstufen ablösen muß? Die Tieck'schen romantischen Musterdichtungen bezeichnen den höchsten Grad formeller Zuchtlosigkeit, den die deutsche Literatur kennt, eine Zuchtlosigkeit, die nicht aus dem Ueberschwang stürmischer Genialität hervorging, sondern die künstliche Frucht höchst verkehrter Theorieen und höchst äußerlicher Nachbildungen war. Wie seltsam contrastirt mit dem Galopp dieses durchgehenden „Phantasus" der graziöse Tänzerschritt der Tieck'schen Novellenprosa! In der That kann man die Prosa der Tieck'schen Romane und Erzählungen classisch nennen und eine entschiedene Fortbildung des deutschen Styls; denn ihre Eleganz ist ebenso groß, wie ihre Beweglichkeit, ihre Sicherheit hält Schritt mit ihrer Kühnheit, und ein liebliches, feines Lächeln spielt um die Mundwinkel dieser Tieck'schen Stylgrazien, die eine maßvolle Sinnlichkeit athmen und Bild und Gedanken stets harmonisch verknüpfen.

Die Tieck'schen dramatischen und lyrischen Dichtungen dagegen müssen im Vergleiche mit den Schöpfungen Schiller's und Goethe's der Form nach für einen Rückfall in die Barbarei gelten. Dennoch tritt bei Tieck in Bezug auf den Inhalt am deutlichsten der Entwickelungsfaden hervor, welcher einen geistigen Fortschritt, eine literarische Weiterbildung bezeichnet. Wir haben gesehen, wie die Schlegel noch an unsere classische Richtung anknüpften, noch eine gewisse Begeisterung für den Hellenismus zur Schau trugen und ihre Stoffe, einen „Arion" und „Jon," zum Theile aus der antiken Welt wählten. Friedrich Schlegel begann zuerst mit der doctrinairen Verherrlichung des Mittelalters, in welches Novalis seine mystische Weltanschauung hineintrug. Doch bei Tieck erkennen wir erst den Sinn, der diesen Tendenzen zu Grunde liegt. Die Romantik wollte im Gegensatz zur classischen Richtung volksthümlich werden — ein vollkommen begründetes Streben! Nicht

in den Reflexen der antiken Bildung, in den Tiefen des deutschen Gemüthes sollte sie ihre Heimath finden, an allem Großen und Herrlichen der deutschen Vorzeit sich emporranken und so, dem mütterlichen Boden entwachsend, Früchte zeitigen, welche das Herz der Nation erquicken! Wenn sich Schiller und Goethe an die classischen Muster anlehnten, so suchte Tieck die Vorbilder der mittelalterlichen Poesie hervor, welche, von solchen Einflüssen frei, aus ureigener Begeisterung herausdichteten. Da aber diese altdeutsche Poesie ihrem künstlerischen Werthe nach tief unter den classischen Werken des Alterthums stand, so mußten ihre Nachdichtungen auch in der Form bedeutend gegen unsere classischen Productionen abstechen. Auf der andern Seite fand die Romantik im deutschen Mittelalter ihr Princip, die Durchdringung von Poesie und Leben, gleichsam fertig vor; daher die Begeisterung, mit welcher sie zu diesen Dicht- und Lebensquellen zurückkehrte. Diese Minnesänger, die dichtenden Ritter, strömten nicht nur über von lebendiger Poesie; sie führten selbst, bei freier Wanderschaft, beglückt von Frauengunst, ein poetisches Leben. Und selbst noch später vertraten die Meistersänger die Poesie des Handwerks, freilich ebensosehr das Handwerk der Poesie; aber der Dichtergeist durchdrang alle Klassen des Volks, und jeder Stand schien, bei scharfer Sonderung von den übrigen, gleichsam seine eigenthümliche Poesie zu bewahren. Im Dämmerlicht der Zeitferne winkte nun dies Mittelalter wie ein goldenes Zeitalter der romantischen Sehnsucht. Hierzu kam sein frommer Glauben, der alte Katholicismus, von welchem Novalis rühmt: „Seine Allgegenwart im Leben, seine Liebe zur Kunst, seine tiefe Humanität, die Unverbrüchlichkeit seiner Ehen, seine menschenfreundliche Mittheilsamkeit, seine Freude an der Armuth, Gehorsam und Treue machten ihn als echte Religion unverkennbar.“ In diesem Katholicismus fanden die Romantiker in religiöser Form wieder ihr Grunddogma, die Durchdringung von Poesie und Leben, verwirklicht. Die schöpferische Religion der Kunst, welche aus tiefster Macht des Gemüths diese den Himmel suchenden Riesenbauten aufrichtete, welche das ganze Leben mit ihrem glänzenden Cultus durchwirkte, schien dem Gemüthe

der Romantiker, das die Nüchternheit des modernen Lebens zurückstieß, eine willkommene Freistatt zu bieten. Unsere Classiker hatten dieser Poesie des Katholicismus gleichsam die Bahn gebrochen, aber sie eben ganz objectiv behandelt. Goethe baute am Schlusse seines ganzen „Faust" einen katholischen Heiligenolymp auf; Schiller dichtete sich in „der Jungfrau" und in der „Maria Stuart" in eine schwärmende Begeisterung für Voraussetzungen hinein, welche ganz dem Bereiche des katholischen Glaubens angehörten. Dennoch war dies Alles mehr phantastische Decoration, als eine aus Gemüthstiefen aufblühende Innerlichkeit. Herz und Geist unserer classischen Dichter blieben dem Mittelalter und seinem Glauben entfremdet und der antiken Kunst und modernen Philosophie zugewandt. Das fühlten die Romantiker wohl, denen es mit dem Glauben des Mittelalters tiefster Ernst war. Unsere classische Poesie schien ihnen gleichsam eine Gelehrtenpoesie zu sein, eine Nachblüthe humanistischer und philologischer Studien; sie wollten ihr eine Volkspoesie auf mittelalterlicher Grundlage gegenüberstellen. Es gehörte ein so unclassischer Kopf, wie Ludwig Tieck, dazu, um dies Panier mit Tapferkeit voranzutragen und gegen die classische Kunstform, die sich eben erst zu befestigen begann, eine ausschweifende Opposition zu eröffnen. Die Märchen- und Volksbücher des Mittelalters schienen für dieses Streben die besten Stoffe darzubieten. Denn in ihnen war man ja der unmittelbaren Schöpferkraft des Volksgeistes am nächsten. Hier schien sich der Poesie ein eigenes Reich aufzuthun, in welchem sie von der Prosa geschichtlicher Voraussetzungen, staatlicher Conflicte, gesellschaftlicher Schranken nicht behelligt wurde, und die unbegrenzte Welt des Gemüths und der Phantasie in „monderhellter Zaubernacht" dalag. Schiller's philosophische Ketzereien und politisch-geschichtliche Dramen, Goethe's jeder Mystik fremde Naturverehrung und seine social-öconomischen Romane mußten den Romantikern, wenn sie die Hand auf das Herz legten, doch der Poesie zu entbehren scheinen. Dagegen boten Calderon und Shakespeare Anknüpfungspunkte für die Form, in welcher sich der Stoff der alten Volksbücher wiedererwecken ließ. Die springende, lockere

Form der altenglischen Dramatik war für märchenhafte Entwickelungen vollkommen. Hatte doch der große brittische Dichter selbst im „Sommernachtstraum," im „Sturm," im „Wintermärchen" und einigen Lustspielen Musterdichtungen der freiwaltenden Phantasie geschaffen, welche auch von den Romantikern mit kritischer Ueberschwänglichkeit anerkannt wurden. In diesen Werken fanden sie auch, was sie Humor und Ironie nannten, die Willkür des Dichters als letzten Grund seiner Schöpfungen. Aus solchen Ingredienzien nun entstanden die großen Dichtungen Tieck's: „Genoveva," „Octavian," „Fortunatus" u. s. f., welche die Aera volksthümlicher Poesie in großartiger Weise eröffnen sollten. Doch die Romantiker hatten sich, wie der Erfolg bewies, unglaublich getäuscht; das Volk ließ diese Volksthümlichkeit gänzlich im Stich; Tieck blieb ein vielgenannter, aber wenig gelesener Dichter. Abgesehen davon, daß schon der gesunde Sinn des Volks von einem Drama mehr verlangt, als kaum verarbeiteten dramatischen Rohstoff, hatte jene mühsam heraufbeschworne Welt des Mittelalters gar keine Wurzeln mehr in der Nation, und wenn das Volk sich auch noch an den einfachen und treuherzigen Volksbüchern erbaute, so konnte es dieselben in dem neuen, thurmhohen, künstlichen Aufputze kaum wiedererkennen. So berechtigt die Tendenz war, die deutsche Poesie von den Voraussetzungen der alten, fremden Bildung zu emancipiren, so verkehrt blieb ihre Durchführung. Nur die wahren Interessen der Zeit, in ihrem tiefsten Grunde aufgefaßt, geben den Kern echt volksthümlicher Poesie. Wohl kann jedes Zeitalter den Stoff geben; doch ist es die That des Genius, das Bleibende vom Vergänglichen zu sondern. Die Romantiker aber hatten eine unglückliche Neigung, gerade die vergänglichen Aeußerlichkeiten festzuhalten, in denen nicht der Herzschlag des ewig Menschlichen lebt. Spät erst wandte sich Tieck in seinen „Novellen" dem modernen Leben zu und fand, was ihm bisher gefehlt, ein Publikum. Die Lebensschicksale Tieck's sind ohne alle romantische Spannung. Im Ganzen führte er ein wanderndes Literatenleben ohne bürgerlichen Halt, den er erst in spätern Lebensjahren fand. Aus einer Berliner Handwerkerfamilie hervorgegan-

gen, bewegte er sich zunächst in der militairischen Welt des großen Friedrich, welche ihm indeß nur eine tiefwurzelnde Abneigung gegen allen soldatischen Zwang einflößte, während eine zufällige Begegnung mit dem damals in Berlin lebenden Mirabeau keine revolutionairen Sympathieen in ihm zu wecken vermochte. In innerster Seele blieb er Zeitlebens dem historischen Geist ebenso fremd, wie dem politischen Treiben. Im Jahre 1792 studirte er in Halle und Göttingen, 1793 in Erlangen und kehrte 1794 nach Berlin zurück, wo er mit den interessantesten Persönlichkeiten, mit Rahel, Henriette Herz, Friedrich Schlegel, Schleiermacher u. A. in Berührung kam Merkwürdigerweise war sein erstes literarisches Auftreten anonyme Fabrikarbeit im Genre des haarsträubenden Ritter- und Räuberromans. So verfaßte er für den Gymnasiallehrer Rambach, der seine Mußestunden mit solcher Romanfabrikation ausfüllte, die Geschichte des berüchtigten Wilddiebes und Räubers Mathias Klostermeier, genannt der bayrische Hiesel, und schrieb das Schlußkapitel zu dem Rambach'schen Schauerroman: die eiserne Maske. Daß er bei seiner Bildung sich dieser Schriftstellerei nur mit einer gewissen „Ironie" hingab, ist ebenso fraglos, wie daß diese rohen Anfänge einer nur in ihrem eigenen Traumleben schwelgenden Phantasie keineswegs fremd und unbequem waren. Hat doch Tieck „die Räuber" Schiller's stets höher gestellt, als die spätern Werke des großen Dichters! Ein zweiter ironischer Zufall ist es wohl, daß der jüngere Nikolai, der dem Kreise der Aufklärungsmänner angehörte, der Verleger von Tieck's erstem Romane und phantastischen Volksmärchen war. Erst als „die verkehrte Welt" erschien, wurde der Buchhändler das romantische Kukuksei in seinem Neste gewahr. Ein großes Publikum schienen diese ersten Tieck'schen Schriften nicht gehabt zu haben, da sie nach der Ansicht seiner Freunde nur für den „höhern," nicht für den gewöhnlichen Menschen geschrieben waren. Nikolai gab deshalb eine Auflage zu herabgesetzten Preisen heraus, um den „höhern Menschen," wie er spöttisch bemerkte, den Ankauf zu erleichtern.

Tieck, der sich 1798 mit Amalie Alberti vermählt hatte, kam nun auf seinen literarischen Wanderschaften in Weimar mit den

Koryphäen der Literatur zusammen, von denen er uns in seiner aparten Weise, die ihn schon auf der Schule charakterisirte, treffende Bilder entwirft [1]). Er lebte abwechselnd in Berlin, Dresden und auf dem Landgute Ziebingen bei Frankfurt a. O., reiste 1805 nach Italien, ohne dort besondern Sinn für classische und Kunststudien und Empfänglichkeit für die Anregungen der antiken Welt zu zeigen, und fand nach seiner Rückkehr wieder in Ziebingen bei dem Grafen Finkenstein freundschaftliche und gastfreie Aufnahme. Im Jahre 1819 siedelte er nach Dresden über. Schon 1803 hatte ihn ein heftiges Gichtleiden befallen, von dem er niemals ganz wieder befreit wurde, und zu welchem sich später mancherlei nervöse Zufälle, Starrkrampf, Neigung zu fixen Ideen u. dgl. m. gesellten. Es ist bekannt, daß seine Tochter Dorothea, die 1841 lange vor dem Vater starb, diese letzte Neigung geerbt, welche sich bei ihr in schroffer Abneigung gegen das hohle Salontreiben der literarischen Cirkel trotz aller eigenen literarischen Thätigkeit und Gelehrsamkeit und im fanatischen Anschluß an die katholische Kirche und fromme Wohlthätigkeitsvereine aussprach.

Das Leben Tieck's ist im Ganzen wenig bestimmend auf die Entwickelung seines poetischen Talentes gewesen, sodaß wir den Eintheilungsgrund ihrer verschiedenen Epochen nur aus den Dichtungen selbst entnehmen können.

Die erste Epoche Tieck's wird durch seine Romane bezeichnet, die anfangs farblos waren oder in düstere Ungeheuerlichkeit ausliefen, während seine in Gemeinschaft mit Wackenroder herausgegebenen Erzählungen die Verklärung der Kunst als der absoluten Offenbarung des Menschengeistes zur Tendenz hatten. Seine zweite Epoche ist die Märchen- und Legendenepoche, die Blüthenzeit seiner

---

[1]) Wir finden dieselben in dem interessanten Werke über Ludwig Tieck von Rudolf Koepke (Leipzig, 1855, 2 Bde.), welches nach den mündlichen und schriftlichen Mittheilungen des Dichters abgefaßt ist. Koepke gab auch Tieck's nachgelassene Schriften heraus (2 Bde. 1855). Eine wohlwollende und eingehende literarhistorische Skizze über Tieck veröffentlichte Hoffmann (1856).

Poesie, die Verherrlichung des Mittelalters in volksthümlichem Geiste, der klarste Ausdruck der romantischen Tendenz, die Phantasie als Form, Inhalt und Selbstzweck, zugleich die satyrische Abwehr gegen die Nüchternheit und Prosa der Aufklärung. In seine dritte Epoche fällt sein kritisches, literarhistorisches und dramaturgisches Wirken, die Aneignung und Durchdringung von Shakespeare und Cervantes, der Aufbau der Romantik auf allen ihren weltgeschichtlichen Voraussetzungen, während die vierte Epoche der Tieck'schen Poesie von seinen, künstlerisch am meisten abgeschlossenen, Novellen bezeichnet wird.

Nach seinen unbedeutenden Jugenddichtungen, dem Trauerspiele: „Karl von Berneck," dessen Held ein die Mutter mordender Rächer des Vaters ist, wie Orestes, und „Abdallah," debutirte Tieck mit dem „William Lovell" (3 Bde. 1795—99) als ein Epigone der Sturm- und Drangepoche mit origineller Wendung und Färbung. Die romantische Tendenz ist in diesem Romane in Briefen nicht vertreten, obgleich er den Uebergang aus dem Zeitalter der Stürmer und Dränger, eines Klinger und Lenz, zu romantischen Tendenzen und selbst den Zusammenhang der Werther-Faust-Probleme mit der jüngeren, im Werden begriffenen Schule deutlich darstellt. Dies merkwürdige Buch, in welchem Tieck viele Herzensgeheimnisse niedergelegt hat, und das er den Verirrungen der Zeitgenossen als Warnung gegenüberstellen wollte, giebt psychologische Entwickelungen, die ebenso verfehlt im Ganzen und Großen sind, wie ausgezeichnet durch die Feinheit der Beobachtungen in den kleinen Zügen. Eine Fülle origineller Wahrheiten des Seelenlebens tritt uns in diesem Werke entgegen und erinnert uns oft an die psychologischen Kleinmalereien Balzac's und ihre Vortrefflichkeit. Um so auffallender ist es, daß die Charaktere im Ganzen, so glücklich sie auch angelegt sind, keinen Halt haben und uns durchaus mehr den Eindruck magischer oder verzerrter Figuren der Zauberlaterne, als fester Gestalten machen. Mag nun die Briefform oder der Mangel an plastischer Begabung Schuld sein — alle diese Gestalten, selbst diejenigen, welche im Gegensatze gegen den Helden die maßvolle Beschränkung des Lebens

darstellen sollen, sind von demselben Wirbel und Taumel der haltlosen Subjectivität ergriffen und beschäftigen sich fortwährend mit grüblerischer Selbstbespiegelung. Wenn uns der Dichter zeigen wollte, zu welchen gräßlichen Resultaten dies Traumleben der schönen Seelen führt, die sich von den Gesetzen des profanen Gewissens und der profanen Sitte emancipiren, so hätte er in seinem ersten Werke den poetischen Nerv seiner ganzen Schule bloßgelegt. Aber dazu ist er viel zu sehr der Mitschuldige seiner Charaktere. Es ist kein objectiver Dichtergeist, der sich über die Vernichtung seiner Gestalten um so glänzender erhebt; nein, dies weichliche, schwächliche Gemüth geht mit seinen phantastischen Ausgeburten zu Grunde. Wohl kann noch in Verbrechen der Schwung und Adel der Seele sich aussprechen; aber diese Niedrigkeit der Gesinnung, die im „Lovell" herrscht, empört das gesunde Gefühl und macht ihn und seine Verbrechen widerwärtig. Die moderne Zerrissenheitsepoche hat keinen Faust-Don Juan hervorgebracht, der mit diesem Giganten der Blasirtheit wetteifern könnte. Glücklicherweise befindet sich die Criminaljustiz in allen diesen Ländern in einem wunderbaren Schlafe, sonst würde dieser Candidat des Pitaval schwerlich sein Leben durch drei Bände fristen. Die Extravaganzen der jungdeutschen Schule, vor denen man sich so bekreuzte, können keinen Vergleich aushalten mit den Schreck- und Gräuelthaten eines „Lovell," und ihre Theorieen verschwinden vor jener grandiosen Sophistik, mit denen hier das Verbrechen sich brüstet als das Werk eines tiefen Gemüths und Geistes, der nach dem geheimnißvollen Urquell des Lebens sucht. Und dazu noch diese Unselbstständigkeit des Helden, der sich durch einen groben Betrüger mysticiren läßt und seine Verbrechen zum Theile auf Conto dieses geheimen Bundes begeht, von dem man Nichts erfährt, als einige lächerliche Schattenspiele! Mag es motivirt scheinen, daß Lovell den Bräutigam des Mädchens ermordet, das er liebt; daß er das Mädchen bald darauf verläßt und dem Selbstmorde preisgiebt — aber der Vergiftungsversuch gegen seinen Freund Burton, die Verführung der Emilie sind bei weitem nicht genug motivirt, um den Abscheu vor dem Helden zu dämpfen und jene süßweichlichen

Gefühlselemente erträglich zu machen, in denen der Dichter während dieser Gräuel und nach ihnen schwelgt. Eine so abstoßende Erscheinung dieser mystische Faust im Abällino-Mantel ist, so spricht sich doch in der Form dieses Werkes ein bedeutendes Talent aus, das bei consequenter Verfolgung dieser psychologischen Richtung und geistigen Vertiefung gewiß die jugendlichen Extravaganzen abgestreift und sich zu dauernden Schöpfungen befestigt hätte. Denn der Styl des „Lovell" athmet ein eigenthümliches geistiges Parfüm, dessen würzhafte Feinheit und Lieblichkeit eine durchaus originelle Begabung ankündigten. Eine reiche Phantasie, ein dialektisch grübelnder Verstand, der oft durch wunderbar treffende Blicke und Bemerkungen überrascht, machen den „Lovell" trotz der Schwäche der Composition zu einem interessanten Werke. Aber die Einflüsse der Doctrinairs, der Schlegel und Novalis, der innige Umgang mit Wackenroder (1772—1795) führten Tieck bald in das Gebiet der Kunsttheorie hinüber und riefen jene unselige Mischung von Production und Kritik hervor, die seither fast alle seine Werke verunstaltet! Die Phantasie war im „Lovell" frei umhergeschwärmt, sie hatte Gemüth, Welt und Leben in ihre Kreise gezogen, aber nicht ihre eigenen Schöpfungen. Jetzt aber begann sie für die Kunst zu schwärmen und sie anzubeten. Diese Inbrunst des Gefühls, diese Andacht, diese Frömmigkeit bekam einen religiösen Anstrich. Kunst und Religion gingen in einander über. Die Kunst selbst wurde der Inhalt einer neuen Religion, aber bald auch die Religion der Inhalt der Kunst. Das ist das geistige Facit jener Schöpfungen Tieck's und Wackenroder's: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797), „Phantasieen über die Kunst" (1799) und „Franz Sternbald's Wanderungen" (1798), deren romanhafter Inhalt unbedeutend ist, indem sich das dialogische Kunstgespräch an einen lockern Faden von Abenteuern reiht. Diese lammfromme Kunstandacht hatte indeß eine ganz bestimmte, oppositionelle Tendenz; denn indem ihr Dogma die Wiedergeburt der Kunst aus den Tiefen des Gemüthes war, trat sie den antiken Formstudien der Classiker mit Entschiedenheit entgegen. Deshalb ihre Hinneigung zu

den alten Meistern der Malerei und Architektonik! Wenn aber auch die Kunst noch als die höchste Offenbarung des Gemüths hingestellt wurde, so lagen doch die feinen Verbindungsfäden dieses Kunstenthusiasmus mit dem Katholicismus nahe, der als eine Religion der Phantasie diesen Bestrebungen verwandter war, als der bilderstürmende Protestantismus, und so kündigen sie bereits den Uebergang der Romantiker zur alleinseligmachenden Kirche an.

Nach dieser frommen Apotheose der Kunst erschloß Tieck das freie Reich der Phantasie, die sich selbst genug ist, die bunte Märchenwelt. Dies schien anfangs eine rettende That zu sein und wurde von vielen Seiten her mit Jubel begrüßt. Die deutsche Phantasie schien den classischen Ballast abzuschütteln, frei aus nationalen Tiefen den dichterischen Genius zu entbinden. Tieck gab novellistisch und dramatisch behandelte Volksmärchen heraus, die er später im „Phantasus" (1812) sammelte. Wie heimathlich gemahnte der „Tannhäuser," der „Blaubart," das „Däumchen!" Die classischen Götter waren mit der Frau Venus als heidnisches Gesindel in den Berg gesperrt, draußen aber in den freien Wäldern lebten Elfen und Feeen, Ritter und Knappen, und das Märchen hüpfte, ein bunter Zaubervogel, von Zweig zu Zweig! Das war ein seliges Frühlingsfest der Poesie! Doch bald zeigte sich, daß dieser ganzen Märchenwelt der Hauptreiz des Märchens fehlte: die Naivetät, die durch keine gesuchte Kindlichkeit ersetzt werden konnte. Eine Fülle blendender Einzelnheiten, poetischer Stellen, glücklicher Einfälle mochte eine Zeitlang darüber täuschen; doch die Absichtlichkeit, mit der hier die Absichtslosigkeit zur Schau getragen wurde, ließ sich nicht auf die Länge verstecken. Bald wurde auch das Märchen zur Literaturkomödie verhunzt, dem Producte einer sehr raffinirten Reflexion! Im „Phantasus" umgab Tieck seine märchenhaften Productionen mit einem Rahmen von Kunstgesprächen, welche wenigstens deutlich zeigten, daß diese Märchen nicht für das Volk bestimmt, sondern nur zum Genusse der Theegesellschaften zugerichtet waren; kurz, daß diese Volkspoesie in Wahrheit eine Salonpoesie war. Die Kunstdialoge selbst enthalten wohl manche gediegene Wahrheit, aber dies ästhetische Geschwätz

ohne allen tieferen Zusammenhang gab der Wissenschaft wenig Resultate und unterstützte nur die Hohlheit und Halbheit, die sich mit breitem Behagen über Kunst, Theater u. s. f. ergeht, die Kritik zu einer Sache der Conversation, die Literatur zu einer Sache der Mode macht. Der feine glatte Styl dieser Tieck'schen Unterhaltungen blieb ein verführerisches Muster, dem alsbald die Vermischung von Kritik und Production in weiteren Kreisen folgte. Die novellistischen Märchen Tieck's athmen nun einen gewissen grauenhaften Reiz, die Gestalten haben alle ein visionaires Leben; sie sind es und sind es wieder nicht, und aus dieser dämmerigen Beleuchtung geht ein raffinirter Effect hervor, der in dieser Art und Weise den eigentlichen Volksmärchen fremd ist. Dabei häuft der Dichter gräßliche und gräuliche Thaten, die in ihrer Zwecklosigkeit einen widerwärtigen Eindruck machen. Man sieht hier gleich, wie die Phantasie, sich selbst überlassen und trunken von ihrer Freiheit, die Grenzen der Schönheit überspringt. Man lese z. B. den „blonden Eckbert oder Liebeszauber," und man wird der einen Kunstrichterin beistimmen, welche ausruft: „Es ist nicht auszuhalten, diese Geschichten gehn zu schneidend durch Mark und Bein, und ich weiß mich vor Schauder in keinen meiner Gedanken mehr zu retten. Es ist geradezu abscheulich, dergleichen zu erfinden." Dies „ungeheuerste Grauen" ist doch nur ein Kitzel der Phantasie, die in krankhafter Weise aufgeregt wird. Der romantische Dichter macht dazu die Geberden eines Taschenspielers, dem ein schwieriges Kunststück gelungen, und der sich am Erstaunen der Zuschauer weidet. Diesen Eindruck ruft besonders der gefällige und nie extravagante Styl Tieck's hervor, welcher sich durch keine Abenteuerlichkeit des Inhalts aus seinem Tacte bringen läßt und gerade durch diesen Contrast eine doppelte Wirkung erzielt. Die „Geschichte vom treuen Eckart" läßt Vers und Prosa wechseln und zerstört dadurch die Einheit des Eindrucks. Die „Geschichte der schönen Magdalene" ist mit Lieblichkeit nacherzählt, während im „Runenberg" und im „Pokal" ein Gedanke anklingt, ohne klar hervorzutreten — eine Eigenthümlichkeit der Romantiker, die eben im geheimnißvollen Antönen des Gedankens die poetische Magie suchen.

Diese poetische Magie, die sich jeder Erklärung entzieht, diese phantastischen Spiegelungen, diese optischen Täuschungen, dies traumhafte Verzaubern der Menschenwelt und dies Herauskehren einer dämonischen Naturgewalt, in welche sich die Seele mit mystischer Andacht versenkt, bilden nun die Vorzüge der Tieck'schen Märchennovellen, Vorzüge sehr kostbarer und gebrechlicher Art, zu deren vollkommenem Verständnisse eine eigenthümlich organisirte Natur gehört. Noch mehr gilt dies von den zu aristophanischen Komödieen umgedichteten Märchen, dem „gestiefelten Kater,“ der „verkehrten Welt,“ dem „Prinzen Zerbino.“ Wir bewegen uns hier im Reiche der absoluten Komik, in welchem die romantische Ironie in vollster Blüthe steht. Diese Ironie, welche einem Shakespeare unterzuschieben eine große Keckheit der Romantiker war, ist in den dramatisirten Märchen weiter Nichts, als eine stets auf den Dichter zurückschielende Reflexion, die ewigen Interpellationen des dichtenden Subjects, das sein Schaffen belauscht und mit seinen vorlauten Bemerkungen die poetische Debatte unterbricht. Doch diese Art, die komischen Hohlspiegel aufzustellen, ruft nur Fratzen hervor. Shakespeare's komische Figuren haben alle eine feste Gestalt, einen Schwerpunkt des Charakters, und selbst in den am meisten phantastischen Schöpfungen ist ein Fortgang der Handlung sichtbar, der das Interesse fesselt. Nur seine Clowns repräsentiren die selbstgenugsame komische Reflexion. In den Tieck'schen Märchen aber giebt es Nichts als Clowns, und hinter allen diesen Clowns-Masken schaut wieder das feinlächelnde Antlitz des Dichters hervor, der dem Publikum nicht oft genug wiederholen kann, daß er die ganze Maskerade veranstaltet hat. Der Humor, der z. B. in der „verkehrten Welt“ herrscht, ist doch in Wahrheit die tollste Albernheit; man muß auch in der Komik auf jeden gesunden Geschmack verzichten, wenn man an diesen Ausgelassenheiten Vergnügen finden will. Die poetischen Blumen, die dazwischen wachsen, können sich aus dem Unkraute gar nicht emporarbeiten. Das Ineinanderschachteln einer Komödie in die andere, das Kritisiren der Kritik, diese ganze künstlich geschaffene Verwirrung läuft doch zuletzt auf eine matte Satyre über unsere Theaterzustände hinaus. Der Tieck'sche

Humor läßt nur Streiflichter auf seine Objecte fallen; es ist ein schwächliches Berühren, kein erfreuliches Treffen. Wie die Gestalten, huschen die Einfälle vorüber — Alles komische Schatten ohne Wesenheit. Tieck hat keinen einzigen objectiv-komischen Charakter geschaffen, keinen „Fallstaff," keinen „Don Quixote," nicht einmal einen „Pachter Feldkümmel" und „Rochus Pumpernickel." Keiner seiner Einfälle ist durch komische Kraft volksthümlich geworden. Seine Figuren, seine Bemerkungen haben meistens einen drolligen Anstrich. Das ist auch der Eindruck, den der „gestiefelte Kater" macht. Doch man kommt zu keinem ruhigen Genusse der naiven Komik; die Satyren auf die spießbürgerliche Auffassung der Kunst und des Lebens drängen sich vor. Diese Satyren sind aber dem Stoffe des Märchens äußerlich, ebenso wie die Episode des antikisirenden Hofraths Semmelziege im „Däumchen." Der Traum ist die freieste Form der Phantasie, und zur traumhaften Selbstständigkeit wollen die Romantiker sie erlösen. Ist doch der Traum nach Schubert überhaupt die Emancipation der unsterblichen Seele, die darin ihre eigenen Wege geht, frei vom Körper! Nach dieser Ansicht der mystischen Philosophen mußte natürlich die Poesie des Traums die höchste sein. Darum wollen uns die Romantiker, wie Tieck es selbst ausdrückt, „in die Empfindung eines Träumenden hineinwiegen." Deshalb die dissolving-views, die Nebelbilder, die zerfließenden Gestalten, die verschwimmenden Decorationen, das ganze Umkehren des Schelling'schen realen und idealen Factors, indem bald die Natur als geistige Macht, bald der Geist als natürliche Potenz erscheint — deshalb dieser Triumphgesang der launenhaften Phantasie, die sich selbst als das A und O, als die weltschöpferische Macht feiert! Als Opposition gegen die Prosa der Aufklärung, wie im „Prinzen Zerbino," als nothgedrungene Reaction gegen die Nüchternheit, die jeden Schein der Poesie in Leben und Kunst auslöschen wollte, hat dieser dithyrambische Jubel der Phantasie wohl eine einseitige Berechtigung, aber dies ganze poetische Wintervergnügen mit seinen polemischen Schneebällen und phantastischen Schneemännern zerschmilzt doch vor dem ersten frischen Lenztage wahrer Poesie, der

das Leben zu festen Gestalten zeitigt! Man hat geträumt, man reibt sich die Augen, und der Spaß ist vergessen! Das ist die Wirkung der Romantik, aber nicht die der Kunst. Aus dieser haltlosen Welt sehnt sich jedes gesunde Empfinden heraus. Wo die ironische Selbstauflösung weniger deutlich hervortritt, wie im „Blaubart," da gewinnen die Charaktere etwas festeren Boden und einzelne Scenen dramatische Spannung. Aber kaum haben wir uns einem bestimmten Interesse hingegeben, durch einzelne Züge menschlicher Wahrheit bestochen, so gemahnt uns gleich wieder eine grelle Unmöglichkeit, daß wir uns in einer traumhaft verzerrten Welt bewegen. Diese faustrechtlichen Ritter sollen sich ja selbst parodiren; die Handlungsweise des „Blaubart" ist absichtlich aus den unsinnigsten Motiven zusammengesetzt, und nur im „Simon," dem einzig Vernünftigen, der aber als verrückt in ärztlicher Behandlung steht, erkennen wir den Zug einer Ironie, die sich nicht blos auf das Spiel der Form bezieht, sondern auch einen geistigen Inhalt hat. Auch im „Prinzen Zerbino" oder „die Reise nach dem Geschmack" (1799) scheint es eine Zeitlang, als ob es dem Dichter mit der Satyre auf die Pädagogik der Aufklärung, auf die nüchternen Regeln beschränkter Geschmacksrichter, welche einen praktischen Nutzen der Kunst predigen, Ernst sei. Doch ein solcher Ernst der Satyre würde ja selbst mit dem Fehler behaftet sein, den sie zu bekämpfen sucht. Deshalb muß sie den Stachel auch gegen sich selbst kehren. Die Satyre zeigt sich nur als eine vorübergehende Entladung jenes elektrischen Fluidums der allgemeinen Narrheit, die in allen Köpfen steckt, und ist selbst so verrückt, wie die Verrücktheit, gegen welche sie ankämpft. Selbst der schwebende Garten der Poesie, den Tieck mit bunten Farben in die Luft baut, löst sich zuletzt wie eine Fata Morgana auf! Als ernstgemeintes Asyl echter Poesie wäre er freilich eine unglückliche Erfindung, da er nur eine hölzerne Pegnitzschäferei und einen künstlich fabricirten Blumenputz enthält. Von einer dramatischen Form ist bei dieser Dichtung natürlich nicht die Rede. Selbst die Scenenfolge wird ironisirt und der dramatische Zeiger zum Spaß einmal zurückgeschoben, so daß dieselben Scenen wieder zum Vorschein kommen.

Zusammenhängender ist Tieck's größte Märchencomposition, der „Fortunatus," dessen Stoff einer solchen phantastischen Behandlung am meisten entgegenkam. Denn das Spiel des Glücks hat etwas Willkürliches, Unberechenbares, Traumhaftes; es ist gleichsam die Phantasie der realen Welt. Hier finden wir auch eine wahre, meist durchschimmernde Grundidee, daß dies äußerliche Glück, das in der Macht des Geldes besteht, kein inneres Genügen schafft. Das unerschöpfliche Geldsäcklein und der unsichtbar machende Hut gelangen wohl auf Augenblicke zur Herrschaft, stürzen aber die Besitzer in immer neue Verwickelungen, und ihr Midasglück wird oft ihr Unglück. Die Composition kehrt zwar stets zu ihren Voraussetzungen zurück, ist aber doch nicht dramatisch gehalten, sondern episch in einzelnen Abenteuern verlaufend und überhaupt viel zu breit ausgesponnen. Die Charakteristik hält sich nur an recht derbe und handgreifliche Motive, und die Diction, die oft große, poetische Schönheiten bietet, erinnert an Shakespeare, bisweilen freilich mehr an eine Uebersetzung Shakespeare's. Vieles Feine, Ironische, Bezügliche ist im „Fortunatus" hier und dort zerstreut, aber auch manche barocke Laune bis zur Ermüdung ausgeführt. Man ergötzt sich an vielen poetischen Perspectiven, man hat stets den Eindruck, daß man sich an der Schwelle der echten Poesie befindet, daß ein Dichtergeist uns die Hand reicht; aber ein unbestimmtes Etwas steht dazwischen, und die gewaltsame Magie, die uns bannen soll, stößt uns zurück. Man wartet stets und vergebens auf jenen guten Geist des Maßes und der künstlerischen Begrenzung, der diesen durcheinandergeworfenen Hausrath der Poesie in die rechte Ordnung rückt.

Für das Hohelied der Romantik gilt die „Genoveva" von Tieck („Leben und Tod der heiligen Genoveva," ein Trauerspiel 1799), gleichsam eine dramatische Epopöe des Mittelalters, dessen tiefsinniges Gemüthsleben, dessen fromme Begeisterung sich hier nach allen Seiten vor uns entfalten soll. Der Stoff des alten Volksbuches, ein Gemälde der glücklichen und unglücklichen Liebe, der ehelichen Treue und verbrecherischen Leidenschaft, ist indeß wenig geeignet, ein umfassendes Panorama des Mittelalters und seiner historischen Kämpfe zu

entrollen. Die Einheit der Handlung wird von Hause aus durch die ausführliche Darstellung des Kampfes gestört, den Karl Martell mit seinen Franken gegen den Mohrenkönig Abderrhaman besteht, und an welchem sich Genoveva's Gatte Siegfried betheiligt, abgesehen davon, daß die Kampfscenen kein künstlerisches Interesse einflößen und überhaupt nur mit äußerlicher Lebendigkeit geschildert sind. Die Glaubensfreudigkeit des Mittelalters ließ sich wohl ohne diesen scenischen Spectakel darstellen. Shakespeare hatte zu viel dramatischen Tact, um ein Gemälde der Herzens-Leidenschaft mit großen geschichtlichen Begebenheiten so äußerlich zu legiren. Die Tendenz ist hier dem Poeten über den Kopf gewachsen; er wollte zuviel in einem Netze fangen. Die Tieck'sche „Genoveva" macht überhaupt einen wunderlichen Eindruck. Der heilige Bonifacius, der mit Schwert und Palmenzweigen den Prolog spricht, ist ein curioser Kauz, der mit seinen Apostelthaten renommirt und ein Missionstractätlein der Tragödie vorausflattern läßt. Später hilft er der stockenden Handlung durch unendliche Stanzen über eine unfruchtbare Zeit hinweg und schließt mit einem Sonett. Das erinnert an's Puppentheater! Die Tieck'schen Gestalten stolpern alle wie Marionetten auf die Bühne. Die Entwickelung schreitet nicht mit dramatischer Energie fort, sondern durch Kreise lyrischer Stimmungen. Der Charakter Golo's, der dramatische Hebel des Stückes, hat durchaus keine dramatische Kraft. Dieser Golo wird unwahr, wenn er wie der Golo des Volksbuches handelt. Ein weiches, ahnungsvolles, zur Mystik hinneigendes Gemüth ist zwar der empfängliche Boden für eine große Leidenschaft, aber muß auf der andern Seite wieder unfähig zu einer Handlungsweise machen, zu der ein gewaltiger Entschluß des Willens gehört. Tieck hatte bei aller Bewunderung Shakespeare's nicht eine Spur jener dramatischen Intuition, der sich die innere Nothwendigkeit eines Charakters von vorn herein so vollkommen enthüllt, daß jeder Gedanke, jede Handlung aus dem Quellpunkte dieser organischen Einheit wie nach Naturgesetzen hervorgeht. Seine Dramencharaktere sind musivisch componirt, und die traumhafte Prädestination, in der sie befangen sind, giebt ihnen von Hause aus einen schwächlichen An-

strich. Ein sentimentaler Bösewicht, wie dieser Golo, ist eine ganz unleidliche Figur. Dergleichen hat Shakespeare nie geschaffen. Das ist ein larmoyanter Lump im Kotzebue'schen Styl, der durch die mystische Färbung wenig gebessert wird. Auch die meisten andern Gestalten haben etwas Holzschnittartiges und sind nur Schnitzarbeit um den Rahmen des Heiligenbildes. Genoveva selbst ist in alter, treuherziger Färbung noch am besten gehalten. Die Scenen zwischen Golo und Genoveva athmen lyrischen Schwung, der aber oft mehr aus Naturschilderungen, als aus dem innersten Pathos der Leidenschaft hervorgeht und außerdem durch die Licenzen der Verse, die auf allen möglichen Füßen laufen, mehr gelähmt als unterstützt wird. Wohl spricht aus der „Genoveva" ein poetisches Gemüth in glänzenden, kühnen Bildern, in großer Sinnigkeit und Innigkeit, aber diese Urlaute des Gemüths klingen oft roh und barbarisch und genügen nicht, die Harmonie eines Kunstwerkes zu schaffen. Wenn in einer Scene Genoveva in langen Stanzen ihr Gemüth austönen läßt, Golo darauf in pathetischer Prosa entgegnet, bis er auf einmal den höchsten Grad der Leidenschaft in elegischen Trochäen ausspricht, die sich plötzlich wieder in Jamben und Daktylen verwandeln, so ist dies nur ein Bild der allgemeinen Verwilderung der Diction, deren Launenhaftigkeit selbst den Schein innerer Nothwendigkeit verschmäht. Auch wird die Tieck'sche Naivetät und Frömmigkeit oft kindisch, und die Scenen zwischen Genoveva und ihrem Schmerzenreich sind nur für Gemüther genießbar, die sich absichtlich zu einer süßlichen Harmlosigkeit herabstimmen. Wie geschmacklos sind die Stanzen des heiligen Bonifacius, z. B.

Der Schmerzenreich erwuchs und lernte sprechen,
Das freute nun gar sehr die Mutter fein!
Sie sah, wie ihm Verstand nicht that gebrechen,
Sein kindisch Reden war ihr Freudenschein,
Doch mußt' ihr Glücke die Betrachtung schwächen,
Daß nackt einherzog dieser Knabe fein!
So mußten sie sich Beid' in Blöße zeigen
Und deckten sich mit Moos und grünen Zweigen.

Dies poetische Kinderlallen wiederholt sich öfters in der „Genoveva,“ welche die Ohnmacht der romantischen Poesie, auf sich selbst ruhende Kunstwerke zu schaffen, um so mehr bekundet, je größer der Anlauf war, den der Dichter in dieser Tragödie nahm.

Mit geringeren Ansprüchen tritt das Lustspiel „Kaiser Octavianus“ auf, das von allen diesen tragikomischen Märchendichtungen Tieck's wohl den Preis verdient, weil sowohl die lyrische und humoristische Ader des Dichters darin am fruchtbarsten sprudelt, als auch einzelne Scenen dramatische Kraft und Spannung haben. Der Kampf zwischen Christen und Saracenen, der in der Genoveva durch sein schwerwuchtiges Pathos langweilig wird, ist hier mehr in eine heiterphantastische Beleuchtung gerückt. Das alte Volksbuch gab den Faden zu einer bunten, in allen Welttheilen verlaufenden Handlung, die aber doch am Schlusse sich wieder zusammenfügt. Die Tendenz ist die echt romantische, das Mittelalter, die Welt der Phantasie, im freiesten Spiele zu entrollen:

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht!

Glaube, Liebe, Tapferkeit, die Romanze und der Scherz treten schon im Prologe auf als die Lebensmächte der Dichtung. Wir sollen uns voll Vertrauen der Phantasie überlassen, wie die gläubigen Helden der höheren Fügung; sie wird schon Alles gut machen.

Ist nicht Natur und Kunst und Poesie
Nur unser in dem schönen Sinn des Glaubens?

Aber das feine Lächeln des Herrn Ludwig Tieck hat so viel Skeptisches, daß wir selbst nicht an seinen Glauben glauben. Persiflirt er nicht immer seine eigenen Helden hinterdrein? Freilich, ohne diesen starken, ironischen Beisatz würde die faustrechtliche Zeit zu herabstimmend wirken; aber indem wir in moderner Behaglichkeit uns vergnügt die Hände reiben über alle diese unglaublichen Heldenthaten, empfinden wir ja erst, mit welcher unglaublichen Feinheit der Dichter uns ein Schnippchen schlägt; denn sein Gespötte, daß wir uns eine

Zeit lang haben täuschen und in ein gewisses Interesse hineinsingen lassen, folgt uns auf dem Fuße nach. Ein Theil seiner Figuren sind nicht dramatische Gestalten, sondern ironische Purzelmännchen, die, ehe man sich's versieht, auf dem Kopfe stehen. So dieser Sultan von Babylon mit seinem gewaltigen Pathos und dem Bildchen von Muhamed, dem er zuletzt den Kopf herunterschlägt! Dieser Scherz interessirt nicht, weil er auf einer zu unwahren Grundlage ruht; denn es heißt der Geschichte in's Gesicht schlagen, wenn man Muhamedanismus und Bilderdienst zusammenbringt. Der war eher auf der anderen Seite zu suchen! Wie dieser Sultan, der eigentlich nur da ist, um chicanirt zu werden, der wie ein großes Ausrufungszeichen im Stücke steht, zuletzt mit seinen Unterkönigen und ihren Töchtern zum Christenthum übergeht, das sind rapide Vorgänge innerer Bekehrung, die dem modernen Missionswesen zum Muster dienen könnten. Dagegen sind andere Zeichnungen wieder mit humoristischer Meisterschaft durchgeführt. Wir rechnen dazu den Pilger und Spießbürger Clemens, der von Anfang an, seitdem er das nackte Knäblein gekauft hat, sich mit ihm weitergeschleppt, die Amme und den Esel gemiethet, bis zu seiner letzten Heldenthat durch seine genrebildliche Possierlichkeit das Interesse fesselt. Tieck stellte dem edlen, feurigen, thatendurstenden Ritterthume in diesem sonderbaren Kauze das seßhafte, engherzige, nur den Geldinteressen fröhnende Bürgerthum gegenüber und führte mit boshafter Ironie aus, wie dies Bürgerthum, wenn es sich durch das vornehme Beispiel angefeuert zu Thaten aufrafft, höchstens einen Pferdediebstahl ausführt. Von dramatischem Werthe sind die ersten Scenen, welche die Eifersucht des Octavianus, die Intriguen seiner Mutter, die Verdammung und Verbannung der Felicitas in lebendigem Schwunge darstellen. Dann sind die Scenen, in denen sich der junge Florens zum Ritter entpuppt und seinen Mangel an kaufmännischem Talent so glänzend bekundet, indem er seine Ochsen für einen Falken und das ihm anvertraute Geld für ein schönes Pferd hingiebt, von drastischer Wirkung. Auch den Cynismus des Hornvilla, der als Ehemann den Kaiser Octavianus köstlich parodirt, kann man sich gefallen lassen. Das sind Alles

glänzende Episoden und Ricochetschüsse des Witzes, welcher als der keckste Sohn der Phantasie und ein ewiger Rebell gegen die vollendete Schönheit der Kunstform auch diese Dichtung zu einem oft sehr würz- und schmackhaften Ragout zerstückelt; denn die Form ist wieder der altenglischen Dramenform treulich nachgeahmt. Zwei Personen sprechen einige Worte in Jerusalem, dann ist man wieder in Paris. Das ist nicht blos untheatralisch, das ist auch undramatisch. Dazwischen erzählt die Romanze wieder, die hier die Stelle des heiligen Bonifacius in der Genoveva vertritt, was sich überhaupt gar nicht darstellen läßt. Denn die Thierwelt spielt in dem alten Märchen eine große Rolle — der Löwe, der Affe, der Greif, der Falk, der Esel, die Ochsen, alle diese Helden der Raff'schen Naturgeschichte, die nur zum Theile bühnenfähig sind, treten auf. Die dramatische Diction erinnert oft in markiger Einfachheit und humoristischer Beweglichkeit an Shakespeare; ebenso oft aber ergießt sie sich in der breiten südlichen Redseligkeit lyrischer Trochäen, welche „Sonne, Mond und Sterne" im Dienste verliebter Thorheit „verpuffen," oder sie greift im höchsten Aufschwunge nach Stanzen und Sonetten. Während der Provencer Graf sich in der refrainreichen Rhythmik der Jongleurs ergeht, ist Kaiser Octavian zuletzt so elegisch gestimmt, daß er mitten im Schlachtgewühle in Sonetten phantasirt! Schade um diese farbenreiche Phantasie, die Alles so durcheinanderwirft, daß man oft nicht weiß, ob man die Palette oder das Gemälde vor sich hat! Ueberhaupt kann die Tieck'sche Lyrik, die auch in einem Bande „Gedichte" (1821) selbstständig vorliegt, keinen wohlthuenden Eindruck machen. Sie läßt allen Fluß und Schwung vermissen, sie ist in ihren geschmacklosen Licenzen unerträglich. Wohl fehlt es ihr nicht an Phantasie, aber sie setzt uns Alles roh vor. Gedanken und ideale Begeisterung verschmäht sie; aber auch der feine Aether der Empfindung zittert nicht nach in ihren Versen. Nur wo sie sich in frisches, duftiges Waldleben hineinträumt, trifft sie den lyrischen Waldhornklang. Wo sie volksthümlich wird, fehlt ihr der unbeschreibliche Schmelz, der das Lied in den Herzen einbürgert; wo sie im Reichthume südlicher Kunstformen schwelgt, fehlt ihr die Melodie,

Correctheit und Virtuosität, die allein uns jene Formen werth machen kann. Die Phantasie allein macht nicht den Lyriker, wenn sich nicht die ewigen Melodieen lebendig in ihm regen!

Die „Genoveva" und der „Octavianus" waren dramatische Reflexionsstudien, Nachdichtungen Shakespeare's im Geiste des Mittelalters. In der That war die Begeisterung für Shakespeare der Quellpunkt der kritischen und productiven Thätigkeit Tieck's. Sein erfolgreiches dramaturgisches, literarhistorisches und kritisches Wirken ist ebenso aus diesem Mittelpunkte herzuleiten, wie seine Tragödieen und Märchen. Er spricht es selbst aus: „Das Centrum meiner Liebe und Erkenntniß ist Shakespeare's Geist, auf den ich Alles unwillkürlich und oft, ohne daß ich es weiß, beziehe; Alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm; meine Ideeen sowie die Natur, Alles erklärt ihn, und er erklärt die andern Wesen, und so studire ich ihn unaufhörlich." Ein solches Bekenntniß der Passivität würde ein origineller Dichter nie ablegen; und so liebenswürdig diese Hingabe an einen bedeutenden Genius sein mag, so ist es doch immer fraglich, ob bei solcher Apotheose noch Kritik möglich ist, oder ob eine solche Kritik nicht von Hause aus eine bedenkliche Einseitigkeit herauskehrt. Tieck hat in seinen „dramaturgischen Blättern" (1826. 3 Bde.) und in seinen „kritischen Schriften" (2 Bde. 1848) eine vielseitig förderliche Thätigkeit entwickelt; er hat Shakespeare mit unermüdlicher Consequenz in seinen geschichtlichen Voraussetzungen und philologischen Geheimnissen studirt und erklärt und seine Dichtergröße andachtsvoll verkündigt, er hat ein „altenglisches Theater" (2 Bde. 1811), eine „Vorschule zu Shakespeare" (2 Bde. 1823—29) herausgegeben, an gründlichem Quellenstudium und kritischer Einsicht die englischen Erläuterer weit übertroffen; und von seinem Gotte Shakespeare hat er die olympischen Blitze geborgt, um die literarischen Pygmäen seiner eigenen Zeit zu zerschmettern. Dies Phänomen einer unausgesetzten Verherrlichung, die allerdings wesentlich dazu beitrug, Shakespeare in Deutschland einzubürgern, ist um so wunderbarer, als der große brittische Genius für den unbefangenen Blick durchaus nicht diese

Verwandtschaft mit romantischen Bestrebungen darbietet, welche von Ludwig Tieck mit solcher Begeisterung ausgebeutet wurde.

Wenn es auch einseitig ist, wie Vehse, blos die protestantische Seite Shakespeare's herauszukehren, so hat dieser Dichter unleugbar Nichts mit den katholisirenden Tendenzen zu thun, mit denen die Romantik kokettirt. Das erwachende, frische und kräftige Nationalgefühl der Engelländer war durch die protestantische Freiheit bedingt; diese machte auch zuerst eine Poesie möglich, welche die freie Selbstständigkeit des Einzelnen und den Reichthum individueller Charakterzüge in den Vordergrund stellte. Zugleich war dieser Protestantismus erst die Quelle der vollkommenen sittlichen Zurechnungsfähigkeit und setzte dadurch die dramatischen Hebel in den Tiefen des Gewissens an. Man vergleiche Shakespeare mit Calderon, bei welchem die Charaktere nicht frei auf sich beruhen, sondern mit der Substanz des katholischen Glaubens in mystischer Weise zusammenhängen, um diesen Unterschied einleuchtend zu finden. Die Tieck'sche Poesie erinnert mehr an Calderon, als an Shakespeare. Nach dieser Seite hin kann man Tieck's Liebe zu Shakespeare eine unglückliche nennen. Dasselbe gilt von dem großen historischen Sinne Shakespeare's, der für Ludwig Tieck ein Buch mit sieben Siegeln war; denn was hatte jene große Poesie einer nationalen Oeffentlichkeit mit den Geheimdichtungen der Romantiker und ihrem ängstlich abgeschlossenen Gemüthsleben zu thun? Große Staatsinteressen, klar bestimmte Zwecke, die geschichtlichen Leidenschaften fanden in der Traumwelt der Romantiker keinen Platz. Sie sahen, bei der Anerkennung Shakespeare's, von diesem mächtigen Pathos des Inhalts ab und hielten sich an die künstlerische Form, an glückliche Einzelnheiten, an gelungene Darstellungen des Affects und humoristische Scenen. Dagegen betonte Tieck mit Recht den nationalen Geist in diesen Dramen und wandte sich einer nationalen Wiedergeburt der deutschen Poesie zu, wobei er, wie wir schon gesehen, sich in den Stoffen vergriff oder nur einseitig die Legende und das Märchen wählte. Wie verhält es sich nun mit der romantischen Ironie? Tieck nennt Shakespeare öfters den ironischen Dra-

matiker und will ihm dadurch mit rechtem Nachdrucke seine Alles überragende Höhe anweisen. Die Ironie eines „Prinzen Zerbino," eines „gestiefelten Katers" u. s. f. kannte Shakespeare aber nicht, denn diese Ironie ist nur die ohnmächtige Halbheit der Reflexionspoesie. Anders verhält es sich mit der Bedeutung eines Humors, der alle Saiten der Menschennatur antönen läßt, das Höchste und Tiefste in wunderbarem Einklange vermählt und das Tragische und Komische wie Schlag und Gegenschlag aus der unendlichen Fülle der individuellen Eigenheit heraufbeschwört. Dieser Humor löst aber nicht wie die romantische Ironie seine Gestalten wieder auf; im Gegentheil, die Willkür des Dichters verschwindet hinter der Nothwendigkeit seiner Charaktere. Die Gestalten lösen sich vollkommen los und gehen ihren festen Gang durch die Welt. Die geschichtlichen Tragödieen Shakespeare's, die Tragödieen der Leidenschaften zeigen uns stets den ernsten Kampf sittlicher Interessen. Im Lustspiele tritt das freiere Spiel des Humors ein, aber auch hier walten stets bestimmte Zwecke und eine wenn auch oft lockere Intrigue. In der phantastischen Zauberwelt seiner dramatisirten Märchen aber scheint allerdings die Phantasie ohne alle Einschränkung sich am Spiele ihrer Gestalten zu erfreuen, gleichsam ihrer Zeugungskraft ein freies Genüge zu gönnen; aber auch hier hat die Composition, besonders im „Sturm," dramatischen Halt und geht nirgends in ironische Selbstauflösung über. Dennoch sind gerade diese Märchen die Musterdichtungen der Romantiker, aus denen sie eine Theorie abstrahirten, die sich schon auf Shakespeare's übrige Schöpfungen nur mit Gewaltsamkeit anwenden ließ. Am bezeichnendsten ist hier die Abhandlung Tieck's über „Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren" (1793). Hier nennt es Tieck die größte unter den dramatischen Vollkommenheiten, daß Shakespeare „die Phantasie, selbst wider unsern Willen," so spannt, daß wir die Regeln der Aesthetik mit allen Begriffen unseres aufgeklärten Jahrhunderts vergessen und uns ganz dem schönen Wahnsinne des Dichters überlassen; daß sich die Seele nach dem Rausche willig der Bezauberung von Neuem hingiebt, und die spielende Phantasie

durch keine plötzliche und widrige Ueberraschung aus ihren Träumen geweckt wird. Daran schließt Tieck eine Aesthetik des Traumes, dessen Geheimnisse der Psycholog Shakespeare erlauscht haben soll, und giebt deutlich zu verstehen, daß er dies „Festhalten in der bezauberten Welt" in einer „unaufhörlichen Verwirrung" eigentlich für die höchste Aufgabe der Dichtkunst halte. Dies „Festhalten in der bezauberten Welt" gelingt Shakespeare allerdings, weil er, wie Tieck sehr richtig nachweist, mit einer gewissen magischen Consequenz verfährt; aber der romantischen Ironie mußte es mißlingen, weil sie selbst fortwährend jede Illusion unterbricht. Die Zergliederung der Shakespeare'schen Hauptwerke, eines Lear, Othello, Hamlet, geschieht von Tieck mit dem feinsten anatomischen Tacte, allerdings immer unter Voraussetzung der unbedingten Herrlichkeit und Meisterschaft Shakespeare's, und mit einer zum Paradoxen hinneigenden Grillenhaftigkeit, wie dies besonders bei der höchst gesuchten Erklärung des Hamlet-Monologs hervortritt. Auch bleibt er stets den genauen Nachweis schuldig, wo denn in diesen großen Tragödieen der Leidenschaft die romantische Ironie durchschimmere. Unter den kritischen Bemerkungen Tieck's sind viele treffend; er dringt auf Natur und Wahrheit in Dichtung und Darstellung; er opponirt gegen hohle Declamation, gegen die leeren Aeußerlichkeiten des Bühnenpomps; doch wird er in seinen Ausstellungen, einem Houwald u. A. gegenüber, oft kleinlich pedantisch, wie er überhaupt die kritische Kleinkrämerei in der Theaterkritik, die einem Lessing fern lag, in Deutschland hervorgerufen hat. Shakespeare ist in den kleinen Motiven keineswegs so taktfest, wie Tieck es glauben läßt; aber dort müssen geistvolle Combinationen nachhelfen, während bei den neuern Dramatikern nur die Lücken aufgespürt werden. Mit der deutschen dramatischen Literatur war Tieck fortwährend überworfen. Seine Antipathie gegen Schiller und dessen „hochtönendes" Wesen spricht aus jeder Zeile; er hat das wahrhaft volksthümliche Element in Schiller nie verstanden, denn er hatte keinen Sinn für eine große ethische und politische Gesinnung. Er sagt von ihm, daß er unmittelbar aus Goethe hervorgegangen sei, eine ganz absurde Behauptung. „In der Ueber-

treibung der deutschen Weise war früh ein Verkennen derselben, und es meldete sich im Zarten und Schönen, sowie im runden Tone der Tragödie auch schon etwas spanischer Seneca. Dieser Ton, „mit Grübeln und Denken im Fühlen und der Leidenschaft," ist neuerdings der volksmäßige, allgemein beliebte und verstandene geworden. Dieses Spanische, was sich in Schiller's Arbeiten häufte, am meisten in der „Braut von Messina" (wenn auch etwas Gorgonismus der Gesinnung in allen Werken ist), mußte, wenn es so unbedingt durchdrang, von selbst zu den Spaniern führen" („Krit. Schriften" 2. p. 247). Er macht Schiller zum Vertreter „dieses ungermanischen Elements, dieser Form, uns fremd an Sitte, Gesinnung, Gesetz und Lebensverhältniß." Diese kecke Stelle über Schiller ist für die romantische Aesthetik bezeichnend! Schiller kommt den Romantikern spanisch vor; sie können die Thatsache nicht leugnen, daß er der „Liebling der Nation" ist, und nennen ihn „ungermanisch." Man sieht hier wieder die eigenthümliche Ansicht von Volksthümlichkeit, welche die Romantiker sich zurechtgemacht. Es ist aber doch eine Ironie des Schicksals, daß die Tieck'sche „volksthümliche" Genoveva längst vergessen ist, während die „ungermanischen" Dichtungen Schiller's noch immer die Nation begeistern. Goethe wird von Tieck dagegen der wahrhaft deutsche Dichter („Goethe und seine Zeit," 1828) genannt, obgleich er mit vieler Schärfe nachweist, wie allen seinen Dramen das eigentlich Dramatische fehlt. Klopstock ist nach Tieck ein vorwiegend orientalischer, Wieland ein französischer und Lessing gar kein Dichter! Was hätte wohl der Kritiker Lessing zu einer „Genoveva" und einem „Octavianus" gesagt? Iffland's „rührende Trivialitäten, lange und leere Spiele," Kotzebue's „sehr beschränktes" Talent werden nur beiläufig erwähnt. Die deutsche Literatur ist mit einem Worte undeutsch, und wodurch soll sie zur deutschen gemacht werden? Etwa durch Shakespeare, Calderon, Dante und Cervantes? In diesen komischen Widersprüchen treiben sich die Romantiker umher. Auch die deutsche Bühne soll nach dem Muster der altenglischen regenerirt werden. Dies war eine Lieblingsgrille Tieck's. Er hatte

die Einrichtung der Shakespeare'schen Bühne genau studirt und fand in ihr ein Gegengift gegen das Uebergewicht des decorativen Elements in den neueren Dramen und gegen „die Störungen, welche durch die Verwandelungen hervorgerufen werden." Auch diese Grille läßt sich auf die romantische Emancipation der Phantasie zurückführen. Sie sollte nicht durch vorgemalte Decorationen beschränkt werden, sie sollte nach leichten Andeutungen hin frei und selbstthätig sich gleichsam die Scene erschaffen. Auf diese „poetische Bühne" waren auch wohl die Tieck'schen Dramen berechnet, die indeß durch ihre innere Haltlosigkeit auf jeder Bühne der Welt durchgefallen wären. Steht dies Undramatische und Untheatralische der Tieck'schen Dramen, welche eben auf die Aufführung verzichteten und dadurch ein höchst verderbliches Beispiel für jüngere Genialitäten gaben, nicht im ergötzlichsten Widerspruche mit vielen Behauptungen des Kritikers Tieck, besonders mit dem Tadel, den er gegen Schiller ausspricht, „daß seine Bühnenstücke zu wenig auf die Bühne selbst Rücksicht nehmen" („Krit. Schriften" 2. p. 349)? Die kritischen Schriften Tieck's zeichnen sich übrigens durch eine große Klarheit und Eleganz des Styls aus, durch welche die Schärfe vieler Urtheile für den oberflächlichen Blick gemildert wird. Dennoch fühlt man stets, daß hier nur persönliches Wohlgefallen oder Mißbehagen eines feinen, aber einseitig gebildeten Kopfes entscheidet. Förderlicher waren Tieck's literarhistorische Bemühungen, welche großen Fleiß und gründliche Gelehrsamkeit verrathen. Für die Kenntniß der englischen und spanischen Literatur und ihre Vermittelung mit dem deutschen Geiste, sowie für die Durchforschung alter deutscher Literaturschätze und für die Geschichte des deutschen Theaters hat er die bedeutsamsten Anregungen gegeben. Seine Uebersetzung des „Cervantes" ist meisterhaft. Die Herausgabe der „altdeutschen Minnelieder" (1803) lenkte die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf altdeutsche Forschungen hin. So lag der Kosmopolitismus und die Weltliteratur in diesen phantasievollen Köpfen dicht neben dem national-patriotischen Streben, ein Streben, das allerdings in die Dämmerung der Zeitferne zurückging und das Nationale mit dem Mittelalterlichen verwechselte. Die Herausgabe der Schriften

von Lenz, Kleist und Novalis gab Veranlassung zu geistvollen Einleitungen, unter denen wir die vortreffliche Kritik der Kleist'schen Werke hervorheben. Lenz war mit seinem oft tollen Humor gleichsam ein Vorläufer der Romantik. Die jüngeren Schützlinge Tieck's, z. B. Uechtritz, haben die Erwartungen des Kritikers nicht gerechtfertigt.

Die Tieck'schen Kritiken führen unmittelbar in seine „Novellen" hinüber, in denen eine kritische Ader fortwährend vibrirt, und welche auch die passendste Form für eine Reflexionspoesie von mäßigem Umfange und beschränkter Kraft sind. Die Einsicht Tieck's, daß der echte Dichter der Sohn seiner Zeit sei, daß sich das Beste des Jahrhunderts in seinen Productionen spiegle, eine Einsicht, die Tieck öfters, besonders in seiner Abhandlung: „Zur Geschichte der Novelle," ausspricht („Krit. Schriften" p. 378), mit der aber seine früheren Schöpfungen in ihrer mittelalterlichen Restaurationspoesie wenig harmoniren, mußte zuletzt doch den Dichter bewegen, nach Goethe's Vorgang auch den Kreisen des modernen Lebens seine Aufmerksamkeit zuzuwenden und die Ironie, die sich als poetisches Universalmittel nicht bewährt, in beschränkteren Dosen wirksam den kranken Zuständen der Gegenwart zu verabreichen. Das Jahr 1819, in welchem Tieck aus der ländlichen Einsamkeit Ziebingens nach Dresden übersiedelte, bezeichnet ungefähr die Epoche, in welcher der Dichter gewissermaßen mit seiner literarischen Vergangenheit brach und die Grundsätze seiner eigenen Schule zu verleugnen begann. Die Reisen nach Paris und London, die er nicht lange vorher im Interesse seiner literarischen und dramaturgischen Studien unternommen, hatten ihn in nähere Beziehung mit dem großen Welt- und Völkerleben gebracht, dem gegenüber die mit Vorliebe gepflegten phantastischen Schrullen nicht Bestand haben konnten. Durch seine Stellung als Dramaturg des Dresdener Hoftheaters kam er in fortwährende Berührung mit der praktischen Bühne der Gegenwart, deren Anforderungen gegenüber ihm die scenische Unmöglichkeit seiner dramatischen Phantasiegebilde einleuchten mußte, wenn er sich auch noch der Selbsttäuschung hingab, einen „Fortunatus" und „Octavian" durch Einrichtung und

Bearbeitung bühnengerecht machen zu können. Seine liebenswürdige Persönlichkeit und sein seltenes Vorlesertalent machten sein Haus zu einem gesuchten Mittelpunkte der Dresdener Gesellschaft, und seine Leseabende versammelten dort einen auserwählten Kreis, der den Dichter selbst allmählich in seine eigenen gesellschaftlichen Interessen hereinzog. So fand er in seinem Salon die Persönlichkeiten, die sich zu Helden der „modernen" Novelle eigneten, und wurde durch seine Umgebung selbst auf das Gebiet hingedrängt, auf welchem seine Muse von jetzt ab heimisch werden sollte. Die Muster der Italiener und Spanier gaben ihm mehr als die oberflächlichen Erzählungsskizzen eines Laun, Clauren und anderer Zeitgenossen, die Form für die Novelle, für die er auch eifrig nach einer theoretischen Begründung suchte. Die Novelle soll nach seiner Ansicht sich dadurch aus allen anderen Aufgaben hervorheben, daß sie einen großen oder kleinen Vorfall in's hellste Licht stellt, der, so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist. In den Novellen, die er nach dieser ästhetischen Grundanschauung verfaßte, gab Tieck thatsächlich das romantische Princip auf und machte den Uebergang zur modernen Poesie, welche sowohl ihren Stoff aus der Gegenwart nimmt, als auch der Form ohne allen Uebermuth einen festeren Gang und eine geregelte Entwickelung giebt. Hatte Tieck früher gegen die antike Bildung unserer Classiker das Mittelalter poetisch aufgeboten, so stellte er jetzt das moderne Leben der deutschhellenischen Kunstrichtung gegenüber, worin ihm Goethe selbst in seinen Romanen vorangegangen war. So lobenswerth die Tendenz dieser Anfänge auch war, so waren sie doch zu schwächlich, um durchgreifende Erfolge zu erringen. Zunächst genügte die Form der Novelle nicht, um gegen Kunstgattungen des höheren Styls wirksam zu opponiren. Die Mehrzahl fand in diesen Novellen nur einen Anschluß an Laun und Clauren, mit größerer Feinheit und Bildung, aber ohne wesentlich verschiedene Bedeutung. Dann reichte auch das Talent Tieck's um so weniger aus, als es in seine alten Capricen öfters zurückfiel. Wohl hatte das Aufgeben eines falschen theoretischen Standpunktes die Verjüngung der schöpferischen Dichterkraft zur Folge, aus der jetzt festere

und liebenswerthe Gestalten hervortauchten und eine blühende Gedankenwelt im Schimmer der Phantasie, welche ewige Lebensfragen, den Kampf der sinnlichen und sittlichen Natur, der freien Neigung und gesetzlichen Einschränkung, der Kunst und des Lebens in ihrem Schooße trug. Tieck's „Tischlermeister," das „Dichterleben," der „Kampf in den Cevennen," selbst die „Vittoria Accorombona" gehören zu seinen besten Schöpfungen, in denen er gleichsam, nach einem langen phantastischen Bildungsprocesse, zu seinen Anfängen und ihrer realistischen Tüchtigkeit zurückkehrte. Dennoch behielten seine Conceptionen etwas Schwächliches und auch seine Charaktere etwas Träumerisches und Energieloses. Dazu kam der Grundfehler der romantischen Richtung, das Zurückkehren der Literatur in ihre eigenen Kreise, das Kunst- und Literaturgespräch, das die Erzählung selbst oft ganz in den Hintergrund drängte. Auch das Hereinragen einer abenteuerlichen, gespenstigen Welt ist in diesen Novellen als dauernder romantischer Niederschlag zurückgeblieben. Dagegen enthalten sie eine Fülle geistvoller und sinniger Betrachtungen und manches liebliche Natur- und Lebensbild in anmuthig-träumerischer Beleuchtung.

„Der junge Tischlermeister" (1836) weist den Zusammenhang der letzten und ersten Epoche Tieck's am deutlichsten nach, indem die Novelle von Tieck schon 1795 unter dem Einfluß Wilhelm Meister's entworfen wurde. Die poetische Verklärung des Handwerkerstandes zeigt die volksthümliche Tendenz der Romantiker, die sich aber alsbald wieder auflöst, indem dieser Tischlermeister Leonhard durch seine ganze Bildung und durch die innige Freundschaft mit dem Baron über den eigentlichen Handwerkerstand hinausragt. Dadurch ist der Contrast der Stände, sind ihre Beziehungen von Hause aus verworren, und das Interesse concentrirt sich mehr um die Bildungs- und Herzensgeschichte des Tischlers, der in der aristokratischen Nonchalance seiner Liebesabenteuer den deutsch-bürgerlichen Sinn vollkommen verleugnet. Der Roman ist ein Wilhelm Meister in noch höherer Potenz. Auch das Theaterwesen, das dem Dichter Gelegenheit zur Auseinandersetzung seiner altenglischen Grillen giebt, erinnert daran. Die Handlung selbst ist dürftig, und die gemüthliche Art,

mit welcher dieser Tischler zweimal die Ehe bricht, ohne irgend eine Interpellation des Dichters befürchten zu dürfen, zeugt von der originellen Lebensanschauung der Romantiker. Diese „Charlotte," ähnlich wie die „Rosaline" im „Dichterleben," soll uns offenbar den Uebermuth jugendlicher Lebensfülle schildern, den Liebreiz einer Witz- und Genußsprühenden Weiblichkeit, welcher die Treulosigkeit und die Neigung zum Wechsel angeboren sind. Wir sollen hier vor diesem unergründlichen Naturräthsel staunen, vor dieser Vermischung des Liebenswürdigen und Verächtlichen, vor diesen Erscheinungen, die einmal nicht anders sein können, als sie sind. Leider aber fehlt den Tieck'schen Phrynen jeder Schimmer von Idealität. Sie unterscheiden sich dadurch wesentlich von den graziösen Frauenbildern Shakespeare's, bei denen Witz und Humor selbst im unbeschränktesten Aufsluge sich doch noch dem Gesetze einer schönen Sittlichkeit fügen. Wo aber der Dichter den sittlichen Tactstock mit Füßen tritt, da darf man sich auch nicht über ästhetische Dissonanzen wundern. Alles, wie es geht und steht, darf der Dichter nicht aus dem Leben aufgreifen, am wenigsten aber mit einer gewissen Vorliebe die ungeschminkte Gemeinheit schildern. Tieck beweist stets einen feinen Verstand, aber kein feines Gefühl — daher das Abstoßende und Widerwärtige in vielen seiner Schöpfungen. Am besten gelingen ihm noch drollige Charaktere, wie „der Magister." Der Styl dieser Novelle ist vortrefflich, viele Zeichnungen sind höchst anschaulich und ansprechend, und ein liebenswürdiges Spiel der Phantasie schlingt um den Rahmen der einfachen Handlung eine Fülle von Arabesken der Empfindung, des Gedankens und eines oft drastischen Humors.

Von den minder umfangreichen Novellen sind viele in ihrer Art Kunstwerke zu nennen, und es ist zu bedauern, daß die reiche Phantasie des Dichters so spät zu künstlerischem Abschlusse gelangte. Das Gewebe dieser kleineren Novellen ist meistens dramatisch, ineinandergreifend. Den Hauptfaden schlägt zuletzt immer der Zufall ein, der stets in überraschender, nie in unmotivirter Weise hereintritt. Die romantische Ironie hat ihren subjectiven Standpunkt verlassen, sie ist zur Ironie des Weltlaufs geworden und insofern berechtigt, als

sie nur die Auflösung verkehrter Richtungen darstellt, die eben durch den Zufall bewirkt wird. Wohl schimmert noch bisweilen die romantische Ansicht durch, daß Alles Spiel, Traum, Lüge, Wahnsinn sei; doch in den Thatsachen siegt der gesunde Verstand über Spuk und Unwesen. Alle diese Novellen haben eine bestimmte Tendenz, die ihnen indeß nicht äußerlich angehängt, sondern mit ihrem organischen Leben verwachsen ist. Mit feiner Witterung spürte Tieck das Ungesunde, Verkehrte vieler Zeitrichtungen heraus, und er zögerte nicht, gegen Verirrungen der Phantasie aufzutreten, an denen er selbst betheiligt gewesen. Am meisten „romantisch" ist wohl die Novelle: „die Reisenden," in denen der Wahnsinn fast zur absoluten Herrschaft gelangt, so daß die Vernünftigen selbst verrückt erscheinen. Dennoch liegt die tiefe Wahrheit zu Grunde, daß in jedem Menschen irgend eine Anschauung lebt, welche in bedenklicher Weise an den dämonischen Kreis der firen Ideeen grenzt und nur eines Anstoßes bedarf, um in ihn hinüberzugreifen. Die phantastische Buntheit dieser Saturnalien ist sehr lebendig dargestellt, und die Ergiebigkeit der Tieck'schen Phantasie an sonderbaren Einfällen bewundernswerth. Aehnlich wird in „der Gesellschaft auf dem Lande" die Macht der Lüge geschildert, welche aus der treuherzigen Gemüthlichkeit zuletzt als Mephistopheles heraustritt und „des Pudels Kern" in unerwarteter Weise offenbart. Auch hier liegt die feine Beobachtung zu Grunde, daß joviale und anscheinend biedere Charaktere oft dem Lügenteufel am meisten verfallen sind, wie überhaupt das Hineinleben in eine durch die eigene Phantasie aufgebaute Lügenwelt zuletzt den Täuschenden selbst zum Getäuschten macht und für ihn Wahrheit gewinnt. Im „Alten vom Berge" wird das Gold als die dämonische Macht geschildert, welche alle Verhältnisse des Lebens zerrüttet, während im „Jahrmarkt" das bunte Durcheinander der Welt selbst, das Verlieren und Finden, die Maskerade des Zufalls den Mittelpunkt des Ganzen bildet, das an glücklichen humoristischen Episoden reich ist, man lese z. B. die satyrische Schilderung des allegorischen Musterparks. In anderen Novellen, die bisweilen auch nur auf den täglichen Bedarf des Lesepublikums berechnet sind,

tritt die Grundidee weniger scharf hervor. Es sind Gespenstergeschichten, wie „die Klausenburg,“ „Pietro von Albano“ u. a., oder Caricaturen des Philisterthums, wie „die Vogelscheuche,“ oder Reminiscenzen aus dem „Phantasus,“ wie „die Reise in's Blaue.“ Bedeutender sind die Kunstnovellen, wie „die Gemälde“ und „die musikalischen Leiden und Freuden,“ in denen sowohl des Künstlers Erdenwallen in humoristischer Weise geschildert, als auch Malerei und Musik in mancherlei neuen und originellen Reflexionen beleuchtet werden. Besonders gehören „die Gemälde“ zu den abgerundetsten Novellen und der Charakter des Eulenböck zu Tieck's glücklichsten Griffen in's Leben. Gegen den Pietismus, gegen die Koketterie mit Liebe und Glauben und die Selbstüberhebung der frommen Eitelkeit ist „die Verlobung“ gerichtet, während in „den Wundersüchtigen“ der Mysticismus und Mesmerismus, insoweit er auf betrügerischen Speculationen beruht, gegeißelt wird, ohne indeß den Thatsachen des Somnambulismus die Anerkennung zu versagen. In beiden Novellen ist die Satyre scharf und treffend. Dies gilt durchaus nicht von den politischen Novellen, wie z. B. „der Wassermensch,“ „die Ahnenprobe,“ in denen der Standpunkt des Dichters ebenso einseitig wie schwächlich ist. In „Eigensinn und Laune“ versuchte der Dichter die Verkehrtheit der neuen socialen Richtungen und der jungdeutschen Schriftsteller zu geißeln; ein Versuch, der schon deshalb mißlingen mußte, weil diese Satyre sich gegen seine eigenen Werke kehrte, welche, was sittliche Zügellosigkeit betrifft, keinen Vergleich zu scheuen brauchen. In der That ist diese Emmeline eine echt Tieck'sche Figur im Style seiner Charlotten, und die Voraussetzungen und Verwickelungen der Novelle sind gerade nicht unsittlicher, als wir sie bei Meister Tieck gewöhnt sind. Ueberhaupt waren die Tieck'schen Novellen selbst ein Bildungsferment dieser modernen Literatur in ihrer ersten Phase, welche von der romantischen Schule viel Verwerfliches mit überkam.

Die historischen Novellen Tieck's sind zu sehr aus subjectiven Stimmungen herausgearbeitet, als daß sie einen festen, runden

Guß und vollkommen klare Umrisse zeigen könnten. Eine Dämmerung, ein Nebel umgiebt sie, in welchem zwar die Sonne der Phantasie mit blitzenden Lichtern spielt, der aber keiner Gestalt heitere Klarheit und harmonische Vollendung gönnt. Die geistvolle Reflexion unterbricht oft zur Unzeit die Handlung und bringt Fremdartiges in breiten Ergüssen hinzu, was nur gewaltsam dem Ganzen eingefugt werden kann. Zwar theilen wir nicht die unbedingte Bewunderung Walter Scott's und der antiquarischen Novellistik, so sehr ihre feste, markige Gestaltenbildung mustergültig ist; denn wenn nicht ewig menschliche Interessen in diesen Romanen lebendig sind oder ein geistiges Ferment unseres Jahrhunderts in ihnen gährt, so bleibt ihre Bedeutung nur eine formelle und untergeordnete. Auf der andern Seite aber darf man nicht alle willkürlichen Strömungen der Phantasie in sie ausmünden lassen, ohne den geschichtlichen Hintergrund zu verwaschen und die poetische Illusion zu zertrümmern. Tieck's Phantasie ist viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt, viel zu sehr geneigt, phantastische Charaktere zu schaffen, welche selbst wieder nur Organe des Poeten sind, um eine vollendete Welt vor uns hinzustellen, in deren Krystallspiegel die Idee sich bricht. Sein „Aufruhr in den Cevennen“ (1826), das Werk, in welchem er den bedeutendsten Anlauf nahm, ist wohl reich an glänzenden Schilderungen, an feiner Dialektik der religiösen Empfindungen, aber es blieb ein Fragment; der Dichter erlag seiner Aufgabe, da ihm die Energie fehlte, das große historische Leben in allen seinen Voraussetzungen zu bewältigen. Der „Hexensabbath“ ist eine mißlungene Studie, denn das Grelle und Gräßliche in dieser Novelle interessirt nicht einmal, da der Dichter den Knoten in spannender Weise weder zu knüpfen, noch zu lösen vermochte. Wie im „griechischen Kaiser“ müssen einzelne humoristische Episoden die Kosten der Unterhaltung tragen. Mehr zu Hause fühlt sich Tieck in jenen Novellen, in denen ein Poet selbst der Held ist und die Handlung in die Tiefen des Dichtergemüths verlegt wird. Das „Dichterleben“ (1826), das aus Tieck's eifrigsten Studien hervorblühte, hat ein regeres Leben, einen wärmeren Pulsschlag der Begeisterung und ist mit großer Andacht und

Weihe componirt. Die wüsten Dichtergestalten Marlow und Green, die vor dem Genius eines Shakespeare zusammenbrechen, treten in phantastischer Wildheit und Ueberschwänglichkeit in den Vordergrund; aber diesem Shakespeare selbst fehlt die markige Energie seiner Dichterkraft; er ist eine bloße Studie, aus lauter negativen Vorzügen zusammengesetzt, er ist ein Nachbild der romantischen Reflexionspoeten; aber ihm fehlt die Kraft, die das Leben unterwirft und gestaltet. Tieck hat allerdings mit Shakespeare die sinnige Reflexion gemein, die Feinheit der Beobachtung; doch aus solchen musivischen Zügen ersteht noch nicht das volle Bild des großen Dichters. Die Rückkehr Shakespeare's in seine Familie ist am ergreifendsten geschildert, während die Verwickelungen, in welche Shakespeare mit Southampton geräth, und seine Liebe zu Rosaline ein geringeres Interesse einflößen. „Der Dichter und sein Freund" ist eine schwächere Studie, eine biographische Nachdichtung der Sonette. „Des Dichters Tod," eine Novelle, deren Held der Dichter der Luisiade, Camoens, ist, zersplittert sich zu sehr in Kunstgesprächen, in weichmüthigen Lebensreflexionen und in Schilderungen eines geschichtlichen Ereignisses, das zu entlegen ist, zu sehr der Specialgeschichte angehört, um die Aufmerksamkeit zu fesseln.

Das letzte größere Werk Tieck's, die „Vittoria Accorombona," (1840) zeigt uns, wie sich der Dichter auf einmal in den Mittelpunkt der socialen Fragen und Probleme begiebt, welche durch die neufranzösische Literatur und das junge Deutschland angeregt worden waren. Er wollte den modernen Stürmern und Drängern zeigen, daß das Wesentliche ihres Treibens eigentlich in seinen Werken schon latent sei, und daß er nur die Drucker der Tendenz selbst aufzusetzen brauche, um als der Koryphäe dieser modernen Richtung zu erscheinen. In der That erkannten die Jungdeutschen alsbald durch eifrige Commentare dieses Emancipationsromans seine Bedeutung an. Das letzte Werk Tieck's ist in Wahrheit der Pendant zu seinem ersten. Die Vittoria ist der weibliche William Lovell, das verpfuschte Weib, wie jener der verpfuschte Mann, und ein Conglomerat von halbmotivirten Gräuelthaten bildet die Arabesken

zum Glorienbilde der idealen Weiblichkeit, wie es die Phantasie Tieck's jetzt aus einer Mosaik aller seiner bisherigen Phrynen im Heiligenscheine tendenziöser Beleuchtung gestaltete. Das Institut der Ehe wird einer auflösenden, ironischen Dialektik preisgegeben. Zunächst will Vittoria gar nicht heirathen und verachtet die Männer. Sich ihnen zu ergeben, scheint ihr unwürdige Gemeinheit. Weniger gemein dünkt es ihr indeß, aus äußeren Rücksichten eine freie Ehe mit einem Cardinal zu schließen, denn die Form der Ehe verachtet sie. Dann heirathet sie ebenfalls aus Convenienz einen geistig beschränkten Mann, den sie verachtet. Sie steht so hoch, daß sie nicht tief genug fallen kann. In der Ehe erwacht ihre Liebe zu einem „göttlichen," einem „wahren, wirklichen Manne," dem Herzoge von Bracciano, der zwar seine Frau ermordet hat und auch den Mann der Vittoria ermorden läßt, aber doch der würdige Gegenstand ihrer nun gänzlich hingebenden Liebe bleibt. Die Nemesis, die Tieck am Schlusse heraufbeschwört, lächelt sehr ironisch. Vittoria wird ermordet, doch muß sie sich vor dem gedungenen Mörder, der sie umbringt, vorher entkleiden, sich gleichsam im Tode prostituiren. Man glaubt den gestiefelten Kater hinter den Coulissen prusten zu hören und weiß nicht, ob sich der greise Dichter mit diesem Werke blos einen Spaß gemacht hat. Doch nein, es ist ihm Ernst damit, so sehr es dem ironischen Standpunkte mit irgend einem Inhalte Ernst sein kann; er hat ein keckes Wort über die Emancipation mitgesprochen, und was das junge Deutschland noch mit einer gewissen Schüchternheit wie eine „blöde Jugendeselei" verkündete, das setzte er mit großer Gründlichkeit und Dreistigkeit auseinander, mit Schwung, Bestimmtheit und Klarheit in jeder Wendung und mit dem mustergültigen Ausdrucke souverainer Verachtung, wie sie die selbstherrliche Phantasie und die unumschränkte Poesie des Herzens gegen die gemeinen Institutionen der bürgerlichen Lebensprosa hegt. Mit diesem romantischen Kernschusse schloß Ludwig Tieck seine literarische Thätigkeit, deren ausführliches Bild zu entwerfen für den Literarhistoriker um so unerläßlicher ist, als alle Richtungen und Lebensfragen der Romantik sich in ihm abspiegeln, und er im Guten und Bösen einen weitreichenden, mittel-

baren Einfluß ausgeübt, obwohl unmittelbar an seinem poetischen Quell nur das exclusive Publikum der Salons geschöpft hat. In der letzten Zeit seines Lebens war der Dichter freilich durch sein körperliches Befinden, durch die Gicht, die ihn seit seiner Jugend nie ganz verlassen, aus dem Salon verbannt und an sein Studirzimmer gefesselt. Glücklicherweise brauchte er dabei nicht mit der Noth des Lebens zu kämpfen, denn im Jahre 1842 hatte ihn der König von Preußen nach Berlin berufen und ihm eine sorgenfreie Stellung gegeben. Im Gespräch blieb er stets fein, liebenswürdig, interessant nach den einstimmigen Berichten Aller, die bei ihm Zutritt fanden und man mochte mit Recht bedauern, daß Tieck durch die eigenthümlichen Richtungen der Epoche daran verhindert worden, ein Kunstwerk zu schaffen, in welchem die Bedeutung seiner feinen und geistvollen Dichternatur in entsprechender Weise zum Ausdruck gekommen. Denn in den Zeiten schöpferischer Jugend hinderte ihn daran die einseitige und verworrene Romantik, und dem Alter, das zur Einsicht dieser Verirrungen gelangt, fehlte wieder die schöpferische, ein großes Ganze beherrschende Kraft.

Vierter Abschnitt.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Man kann Novalis mit seinem unendlichen Streben voll metaphysischer Tiefe, mit seinem gedankenvollen Idealismus den romantischen Schiller, Tieck mit dieser sich in allen Formen versuchenden Universalität des Strebens, mit dem, besonders in später Zeit, vornehm gemessenen Style, mit diesem vielfach anregenden und maßgebenden Wirken den romantischen Goethe nennen. So ist Amadeus Hoffmann der Jean Paul der Romantik, aber da diese ganze Richtung selbst schon mit Humor und Ironie versetzt war und mit plan- und formlosen Werken auftrat, so mußte die Erhebung derselben in eine höhere Potenz des Humors an die Caricatur streifen.

Hoffmann ist in der That der karikirte Jean Paul, dabei aber eine so seltsame Erscheinung, wie sie in der Literatur aller Zeiten nur einmal vorgekommen. Er zieht in seinen Werken die letzte Consequenz der phantastischen Phantasie, und wenn die romantischen Dichtungen uns wie Träume anmuthen, so sind seine Werke die Träume eines Betrunkenen. Daß eine so außerordentliche Phantasie, die zu einer dichterischen Weltschöpfung das Zeug hatte, Nichts als Champagnerpfropfen mit übermüthigem Schaume in die Luft sprengte, es nur zu poetischen Gasexplosionen mit wunderbarem Blitze, Knalle, Schaume und Nebel von Gestalten brachte, das zeugt doch am schlagendsten von der Verkehrtheit einer Richtung, welche die Phantasie auf den Isolirschemel setzte und von den bewegenden Mächten des nationalen Lebens losriß. Zwar gehörte Hoffmann nicht zu den romantischen Doctrinairs; er ist der erste Romantiker, der uns begegnet, bei dem die Romantik Fleisch und Blut geworden, und der gerade dadurch nicht blos in Deutschland, sondern auch in Frankreich ein großes Publikum gefunden. Gegen Hoffmann's Muse erscheint der Tieck'sche „Phantasus" als ein zahmer Galopin, denn sie ist Nachtwandlerin und Nachtschwärmerin zugleich, prügelt sich mit den Nachtwächtern des gesunden Menschenverstandes, zerschlägt alle Laternen und alle Fenster, die von gewöhnlichem Glase für gewöhnliche Augen sind, und stellt Hohlspiegel hin, in denen alle Gestalten zu Doppelbildern und Fratzen werden. Schon bei Tieck ist, wie Heine richtig bemerkt, ein sonderbares Mißverhältniß zwischen Verstand und Phantasie, die eine curiose Ehe führen. Bei Hoffmann ist dies noch auffallender, und man kann ein Nacht- und Tagleben seines Geistes genau unterscheiden. Saß er doch selbst bei Tage hinter den Acten und nur des Nachts mit dem genialen Devrient bei Lutter und Wegner hinter der Flasche, aus der die Gespenster herausschäumten. So geht auch in seinen Schriften das philiströseste Alltagsleben einher neben der wildesten Geisterseherei. Aber gerade daß er uns die Gespenster so auf den Leib rücken läßt, daß sie uns aus den Registraturen, aus den Actenschnörkeln, aus den Punschbowlen, aus den Thee- und Kaffeekannen entgegengrinsen, daß sie uns verfolgen wie die Ratten und

Mäuse den Bischof Hatto: das macht diesen unbeschreiblichen Effect, das durchrieselt uns mit einem wunderlichen Grauen, wie es auf der anderen Seite von seltener Begabung zeigt, unserer Phantasie diesen Mottenflug der Gespenster am hellen Tage glaublich zu machen. Die Tieck'schen Gespenster leben in romantischen Felsklüften und Waldtiefen als Freisassen der Phantasie auf ihrem eigenen Boden; aber die Gespenster von Hoffmann leben mitten im Polizeistaate, in der aufgeklärtesten Bureaukratie, im dilettantischen Cultus unserer Theesalons, — sie sind unsere Haus- und Schlafgenossen, und sieht man genauer hin, so verzerrt sich Alles und schneidet Gesichter — es ist der pantheistische Cultus der Fratze, der keckste Hohn auf jede feste plastische Gestalt! Die Musik ist die eigentlich romantische Kunst, welche der Plastik am fernsten liegt und dem unbestimmten Gefühle, der gestaltlos schwärmenden Phantasie den gefügigsten Ausdruck giebt. Schon Jean Paul liebte es, die Geheimnisse der Tonwelt in die überschwänglichsten Worte schwunghafter Empfindungen zu übersetzen und den Violinschlüssel gleichsam zum Herzensschlüssel zu machen. Bei Tieck tritt der Sinn für Poesie und Malerei mehr in den Vordergrund, als der musikalische. Hoffmann dagegen ist durch und durch ein phantastischer Musikus, und seine Lieblingsfigur, der Kapellmeister Kreisler, der Hauptrepräsentant der musikalischen Sonderlinge und begeisterten Tongenies, deren Sinn nur für die Geheimnisse der Tonwelt aufgeschlossen ist, und welche Alles verachten, was sie nicht in Noten setzen und vom Blatte spielen können. Auch Hoffmann führte als echter Romantiker die Musik in die Tiefen des Gemüthes zurück und machte in lebhafter Weise Opposition gegen das forcirte Virtuosenthum und geistlose Dilettantenwesen. Dennoch war er als Dichter selbst ein Virtuose, ein Paganini, welcher die Töne in den tollsten Capriolen herauf- und herunterwirbeln ließ. Die Musik erschließt das Reich der Stimmungen, jener unbestimmten Gefühls- und Gemüthstiefen, in denen die innersten Saiten des Menschen vibriren. Diese Stimmungen auch als Mensch und Dichter mit der feinsten Sophistik zu pflegen, sich ihnen mit Andacht hinzugeben, als wären es nothwendige Phänomene der Seele, kurz,

die Meteorologie der inneren Atmosphäre mit allen ihren Luftbildungen, Wolkenschatten und ihrer wechselnden Temperatur als Naturgewalt über sich herrschen zu lassen und die Kunstschöpfung selbst in den Dienst dieser souverainen Gewalten zu geben, das war das Geheimniß des Hoffmann'schen Lebens und der Hoffmann'schen Production, welche dadurch einen ganz elementaren Charakter erhielt. Seine Tagebücher beweisen, mit welcher Aengstlichkeit er über seine Stimmungen Buch führte, mit welcher unerschöpflichen Gründlichkeit er sie specificirte, z. B. „Stimmung zum romantisch-Religiösen; exaltirt-humoristische Stimmung, gespannt bis zu Ideeen des Wahnsinns, die mir oft kommen; humoristisch-ärgerliche; musikalisch-exaltirte; gemüthlich, aber indifferente; unangenehm exaltirte, romaneske Stimmung; höchst ärgerliche Stimmung, bis zum Exceß romantisch und capriziös; ganz erotische Verstimmung, sehr exaltirte, aber poetisch reine, höchst comfortable, schroffe, ironische, gespannte, höchst morose, ganz caduke, erotische, aber miserable, senza entusiasmo, senza esaltazione, schlecht und recht" u. s. f. So war die Hoffmann'sche Phantasie ihre eigene Stimmgabel, und seine in den Extremen umhergeworfene Begabung neigte zu poetischen Excessen, die an der Grenze des Wahnsinns standen und nach übermäßiger Anspannung ein „cadukes" und „miserables" Wesen hinterließen. Seine Talente zur Malerei, Musik und Dichtkunst ließen keine klare Sonderung der Künste zu, Alles spielte in Form und Inhalt bunt durcheinander, es war der Taumel, das Chaos, das Fieber des Schöpfungsdrangs, der sich permanent erklärte, ohne sich je des Erschaffenen freuen zu können. Sein Leben war ein „Gedicht" in seiner eigenen Manier, ein Callot'sches Phantasiestück.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann war 1776 in Königsberg geboren, wo der Magus aus dem Norden, Hamann, und der Humorist Hippel originelle Factoren der Bildung waren und alsbald auf den barocken Jüngling, der es schon damals liebte, die Philister zu hänseln und die Menschen als Spiel für seine unausgegohrene Genialität zu gebrauchen, großen Einfluß übten. Das europäische Gestirn Königsbergs, die Kant'sche Philosophie, war diesem

strebsamen Geiste verhüllt, dem von Hause aus am klaren Tage des Verstandes nicht wohl war. Merkwürdigerweise verfolgte Hoffmann mit der Ausdauer des Gewohnheitsmenschen seine juristische Carriere, obwohl er sich immer dabei in innerer Unbefriedigung hin- und herwarf. Eine excentrische Jugendliebe that das ihrige, ihn aus dem Gleise zu bringen, obwohl er sie rasch corrigirte, in der genialen Manier, in welcher die Romantiker über ihre Neigungen verfügten. Er machte die nöthigen Examina, wurde 1796 nach Glogau, dann nach Posen versetzt, von wo ihn das Pasquillteufelchen, das in ihm lebendig war, 1801 nach Plozk auf Strafstation exilirte. Später kam er als preußischer Regierungsrath nach Warschau (1804), von wo ihn das Napoleon'sche Regiment vertrieb und ihm Amt und Gehalt raubte. Bald darauf sehen wir ihn als Musikdirector in Bamberg (1808), eine Epoche seines Lebens, in welcher die tolle Poesie, die in ihm lebte, in den äußeren Anregungen des Theaterwesens zum Durchbruche kam. Die Gewandtheit dieses quecksilbernen Männchens war gleich groß hinter dem Notenpulte wie hinter dem Actentische. Dabei malte er Decorationen, zeichnete Caricaturen und persiflirte die ganze Welt. Schon wurde der Weinrausch bei ihm der nothwendige Schöpfungsnebel, aus dem seine traumhaften Gestalten hervorgingen. Nach einem abenteuernden Leben, das er mitten in den Kriegszügen als Musikdirector in Leipzig und Dresden führte (1813), kehrte er 1814 nach Berlin zurück und trat als Beisitzer des Kammergerichts wieder in den preußischen Staatsdienst ein. Hier in Berlin führte er ein wunderliches Leben, das zuletzt seinen Untergang herbeiführte. Als echter Nachtfalter legte er sich erst gegen Morgen zur Ruhe, nachdem er den Abend und die Nacht im Weinhause als humoristischer Puck verlebt. Dennoch war er den Tag über eifrig in seinen Geschäften. Dieser aufreibende Lebenswandel zog ihm die Rückenmarksdarre und einen frühzeitigen Tod zu (1822). Der Kreis der Serapionsbrüder, zu welchen sein Biograph Hitzig, Koreff, Contessa gehörten, der Umgang mit Fouqué und einigen Parteigängern der Romantik genügten ihm nicht; er bedurfte der Genialität eines Ludwig Devrient, eines

überlustigen, halbberauschten Publikums, der aufregenden Stimmungen der Nacht, um jenes dämonische Behagen zu empfinden, das seiner Natur zum Bedürfnisse geworden. Streng hatte er seine Bildung abgeschlossen, keinen läuternden Elementen den Zutritt vergönnt. Er las wenig, dies Wenige in der einseitigen Richtung seines Talents. So mußte es in seiner eigenen Trübheit, in den Strudeln einer haltlosen Aufregung untergehen. Was er hinterließ, waren nur Asche und Funken, hüpfende grelle Lichter, die wohl manchen philiströsen Flachsbart anzündeten, aber nie einen klaren, freudigen Schein von sich gaben.

Solche Naturen wie Hoffmann erschließen uns das Geheimniß der Romantik, so unbegreiflich ihre Existenz in einer großen historischen Zeit erscheinen mag. Er las nie Zeitungen; die Politik, das Leben der Oeffentlichkeit war ihm verhaßt. Nur als es ihm auf den Leib rückte und seine Existenz verkümmerte, da nahm er Theil daran und freute sich über die Vertreibung der Franzosen aus Deutschland. Noli turbare circulos meos, sagte er sonst zur Weltgeschichte, ein Schamane des Humors, dessen Primadonna, wie Jean Paul es ausdrückt, die Belladonna war. Nicht die Gestalt fesselte ihn, sondern die Caricatur; nicht die Idee, sondern ihre verzerrte Erscheinung; nicht die Persönlichkeit, sondern ihr Spiegel- und Doppelbild; nicht die Begebenheit, sondern das crasse Abenteuer und der tolle Streich. Wohl hatte er die Gabe realistischer Beobachtung, den ausgebildeten Sinn für die Auffassung scharfer kleiner Züge; aber er machte aus diesen Pointen eine humoristische Hechel, und sein Humor hatte keine Größe der Weltanschauung, sondern er war in kleinlicher Weise ärgerlich, erhitzt, an persönliche Beziehungen und Anschauungen gebunden, nur mit der Pasquillanten- und Silhouettenscheere ausgerüstet. Nur das Selbsterlebte, Selbstangeschaute konnte er verwerthen, und nur in wenigen Erzählungen, die zu seinen besten gehören, begnügte er sich mit einfacher, klarer Darstellung der Begebenheiten oder mit jener selbstgenugsamen Beobachtung der Erscheinungen, deren tiefeingehende Kunst er in „des Vetters Eckfenster“ gelehrt. Da diese Erzählung ein spätes Product seiner

fortgeschrittenen Krankheit ist, so hätte man vielleicht hoffen können, daß diese eine Seite seines Talents, der geschärfte praktische Verstand, der juristische Sinn für das Detail und die species facti, die Gabe, rasch aus dem Einzelnen auf das Ganze zu schließen und, wie der Naturforscher aus einem Knochen das Thier, so die Handlung und den Menschen aus einem Zuge zu construiren, sich selbstständig fortgebildet und uns abgeschlossenere Werke von seiner Feder gegeben hätte. Doch er fühlte sich nur behaglich in den grellsten Contrasten der Phantasie, in denen alles einfach Wahre, Schöne und Gute untergehen mußte und nur die unaufgelöste Dissonanz übrig blieb.

Die Doppelwelt der Romantiker fand in Hoffmann den schlagendsten Ausdruck. Bei Novalis sahen wir das wirkliche Leben schattenhaft auf einem dunkeln Urgrunde verschweben, bei Tieck löste sich dieser dunkle Urgrund in einen ironischen Weltgeist auf, der lachend seine Blasen aus der Tiefe trieb und oft im allgemeinen Wahnsinne triumphirte; bei Brentano, wie wir später sehen werden, schwankte das Menschliche bald in's Thierische, bald in's gespenstisch Uebermenschliche haltlos über. Bei Hoffmann aber hatte die Persönlichkeit alle Selbstgewißheit verloren; sie war über ihr eigenes festes Bestehen, ihre eigene Wesenheit nicht orientirt, sie sah sich selbst wieder außer sich; ihre Gestalt und ihre Seele schien ihr nicht zu gehören. Diese visionaire Doppelgängerei, die für Hoffmann charakteristisch ist, war der höchste Gipfel der romantischen Lüderlichkeit; denn weiter konnte sie es nicht bringen, als im Taumel sogar das eigene Ich zu verschleudern. Auf der anderen Seite war es der höchste Grad des pikanten Grauens und räthselhafter Verwickelungen, durch welche ein großer Effect erreicht wurde. Die Doppelgängerei als bloßes Naturspiel der „menaechmi" war schon oft zu heiteren Lustspielen benutzt worden, welche am Schlusse die Auflösung nicht schuldig blieben. Auch eignet sie sich ohne Frage zur Tragödie, worauf schon Jean Paul hinwies, obgleich solche ungewöhnliche Motive gewiß nur mit Vorsicht zu benutzen sind. Bei Hoffmann aber ging sie gleichsam aus den Tiefen der Weltanschauung hervor; sie war der letzte Trumpf, den die Romantik ausspielte, das keckste und frevelhafteste Spiel mit

dem Menschenleben, begleitet von dem dämonischen Hohngelächter der Alles verzerrenden Phantasie, welche nur eine Larve aus der andern herausschält und nirgends eine Seele findet.

Die „Phantasiestücke in Callot's Manier," Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten (1814), waren Hoffmann's erstes größeres literarisches Debut. Jean Paul, der dies Werk mit einer Vorrede ausgestattet, sagt von ihm: „Der Umriß ist scharf, die Farben sind warm, und das Ganze voll Seele und Freiheit." Wenn man indeß auch die Wärme der Farben zugeben muß, so fehlt doch den Gestalten und Gedanken Schärfe des Umrisses und Ausdruckes, und die Freiheit artet ebenso oft in Willkür aus. Der Enthusiasmus ist gewiß ein Springquell der dichterischen Schöpfung; doch nur im Bunde mit der Besonnenheit bringt er das Kunstwerk hervor. Der Hoffmann'sche Enthusiasmus für die Kunst ist feurig, stürmisch, trübe; und wo er Gestalten bilden und festhalten will, da zischen sie auf mit einem Feuerschweife und verlieren sich in den Wolken. Der Enthusiasmus für die Kunst braucht überhaupt nicht schöpferisch zu sein; er kann sich vollkommen passiv verhalten, und diese Passivität ist selbst in der romantischen Production vorherrschend. In den „Phantasiestücken" hat Hoffmann in seiner Art und Weise die romantische Doctrin, die Ineinsbildung von Poesie und Leben, den hohen Cultus der Kunst und ihre erhabene Zwecklosigkeit poetisch verarbeitet. In seiner Bewunderung Tieck's und Fouqué's zeigt er sich indeß schon als einen Epigonen der Romantik, der sich die Form seiner Werke besonders nach Tieck'schem Vorbilde zurechtmacht. Der phantastische Kapellmeister Johannes Kreisler bildet mit seinen bizarren Launen und Einfällen, mit seiner edeln Kunstbegeisterung, in seinem musikalischen Rausche den Mittelpunkt des lockern, in lauter fliegende Blätter verflatternden Werkes. Berechtigt ist sein Haß gegen die dilettantische Stümperei und ihre Anmaßung und höchst ergötzlich die Schilderung der gesellschaftlichen, zwischen Langerweile und forcirter Bewunderung sich abquälenden Soiréeen. Was Hoffmann über Gluck, der auf einmal als gespenstischer Ritter auftritt, über Beethoven's Instrumental=Musik, über Mozart, über

den Effect in der Musik sagt, das hat, sowie ein Theil seiner eigenen Compositionen, den Beifall von Kennern, eines Karl Maria von Weber und Marx, erhalten. Die Auseinandersetzung des Don Juan dagegen gipfelt bereits in jener falschen Genialität, welche nur zu viele Nachahmer gefunden. Das Grelle, Gespenstische waltet vor in Erzählungen, wie z. B. „der Magnetiseur,“ „die Gesellschaft im Keller,“ „die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde,“ einer sonderbaren Parodie des Schlemihl. Doch im Mittelpunkte der Romantik steht „das Gespräch des Hundes Berganza“ und „das Märchen vom goldenen Topf,“ zwei Apotheosen der selbstgenugsamen Phantasie, erstere in humoristischen Reflexionen, letztere in phantastischen Arabesken. Der Dialog des Hundes Berganza und des Dichters zeichnet sich durch eine dem Cervantes abgelernte Breite und Behaglichkeit des ironischen Styls aus, die Hoffmann später nicht wieder erreicht hat. Wenn dieser Hund indeß die romantischen Koryphäen schweifwedelnd begrüßt, während er Iffland und andere Bühnenschriftsteller anbellt, so zeigt er doch zu sehr, daß er nur über den Stock einer bestimmten Schule springen gelernt hat. Auch die Theorie der absoluten Freiheit und Selbstherrlichkeit der Kunst hat gegenüber der direct moralisirenden Richtung ihre gute Begründung, geht aber ganz fehl, wenn sie Zwecklosigkeit und Inhaltlosigkeit verwechselt. Die romantischen Dichtungen haben zwar keine äußerliche Tendenz, aber auch meistens keinen geistigen Inhalt. Denn wenn der Hund Berganza sagt: „Es giebt keinen höheren Zweck der Kunst, als in dem Menschen diejenige Lust zu entzünden, welche sein ganzes Wesen von aller irdischen Qual, von allem niederbeugenden Drucke des Alltaglebens, wie von unsaubern Schlacken befreit und ihn so erhebt, daß er, sein Haupt stolz und froh emporrichtend, das Göttliche schaut, ja mit ihm in Berührung kommt,“ so ist dies vollkommen wahr; aber gerade dies Hochgefühl ästhetischer Befreiung wird nur durch das harmonische Kunstwerk erreicht, nicht durch die wirren Productionen einer in Dissonanzen umhertaumelnden Phantasie. Zu diesen gehört „das Märchen vom goldenen Topf,“ welches uns „das Leben in der Poesie“ schildern soll, „der

sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimniß der Natur" offenbart. Dieser ganz phantastisch vorschwebende Einklang entwickelt sich am Schlusse der Dichtung aus den grellsten Contrasten des Philisterthums und der poetisch strebsamen Genialität, Contraste, die bei Hoffmann immer wiederkehren, aber mit solcher Keckheit selten ineinander geschachtelt sind, wie in dieser barocken Märchendichtung. Es wird unserer Phantasie viel zugemuthet, wenn wir uns unter einem wohlbestallten geheimen Archivarius einen Salamander und unter seinen Töchtern drei goldgrüne Schlänglein denken sollen, die sich bisweilen im Hollunderbusche mit Singen und Strahlentrinken erlustigen. Dies Hineinspielen des phantastischen Märchens in die hausbackenste Wirklichkeit, in die breiteste Lebensprosa, dies Hervorgrinsen der Gespenster aus den Aepfelkörben, Thürklopfern und Copialien übt in der That eine sonderbare, aber unheimliche Wirkung aus. Und wenn es die Eigenthümlichkeit des Wahnsinns ist, durch seltsame Fictionen den ursächlichen Zusammenhang der Erscheinungen aufzuheben und das Sinnlose mit Ueberzeugung festzuhalten, so hat diese Hoffmann'sche Dichtung bei allem Glanze der Phantasie eine bedenkliche Verwandtschaft mit ihm. Das Märchen muß uns ganz in seine eigenthümliche magische Atmosphäre versetzen; wenn es sich aber zwischen die plattesten Verhältnisse des Lebens drängt, so haben wir nicht das Gefühl der frei und selig waltenden Phantasie, sondern nur das des Unsinns und der Abgeschmacktheit.

Noch mehr gilt dies von „den Elixiren des Teufels" (1816), welche das non plus ultra des romantischen Wahnsinns darstellen und alle Productionen der porte Saint-Martin und der neufranzösischen Romantik durch ihre Ungeheuerlichkeit tief beschämen. Wozu eine krankhaft überreizte Phantasie führt, die jeden idealen Maßstab verloren, das zeigt diese abenteuerliche Geschichte, welche durch ein magisches Elixir eine ganze Familie in Verbrechen und in's Verderben stürzt, eine Schicksalstragödie, in welcher das Schicksal in Gestalt eines sinnlich berauschenden Mittels auftritt und zu den wüstesten Gräueln, zu den unsinnigsten Combinationen führt. Nicht einmal die Ahnung des Vernünftigen und Sittlichen schimmert aus diesen

schauerlichen Nachtstücken hervor. Die Phantasie schwelgt rücksichtslos im Gräßlichen, welches dadurch nicht gemildert wird, daß wir über die Identität der Person, die es vollbringt, beständig im Unklaren gelassen werden. Vor unsern Augen verwandelt sich dieser Bruder Medardus in seinen Doppelgänger; wir wissen nie, ob wir träumen oder wachen. Irgend ein sinnlicher Eindruck, die unheimlichen Schauer eines Klostergewölbes oder eine Gruppe interessanter Mönchsgesichter gab gewiß dem Dichter, wie es seine Art und Weise war, Veranlassung zur Conception dieses Gemäldes, und um den Effect dieser dämonischen Beleuchtung festzuhalten, sündigte er gegen alle höheren Gesetze der Kunst. Aber auch in diesem Grauen, das sich selbst Zweck ist, in diesem wüsten Aufeinanderhäufen unsinniger Motive bewährt sich die reiche und glänzende Phantasie dieses Mannes, der bei den wahnwitzigsten Voraussetzungen noch eine spannende Illusion hervorzubringen versteht, die Gluth sinnlicher Leidenschaft in berauschender Weise schildert und die Foltern des bösen Gewissens, die ruhelose Jagd der Eumeniden meisterhaft zeichnet. Die Grundanschauung des Dichters bleibt freilich ein crasser Materialismus, der auch auf dieser gespenstischen Höhe nicht über sich hinausgeht. Der Pessimismus seiner Weltansicht zeigte sich in dem energischen Ausspruche, „daß der Teufel auf Alles seinen Schwanz legen müsse.“ Dieser Teufelsschwanz wedelt uns in der That aus allen Hoffmannschen Dichtungen entgegen. In „den Nachtstücken“ (1817) sind „das Majorat von Rositten“ und „Ignaz Denner“ durch eine mehr objective Darstellung ausgezeichnet. Es wandelt uns dabei immer, wie auch bei den späteren Novellen, die Vermuthung an, daß Hoffmann unter den Einflüssen einer andern herrschenden Theorie vielleicht zu wohlthuender künstlerischer Beschränkung gelangt wäre und seinen Marotten mehr den Zügel angelegt hätte. Freilich sehen wir schon wieder im „Sandmann“ das Mechanische und Organische in theils scurriler, theils grauenhafter Weise verwechselt. In „den Serapionsbrüdern“ (1819) präsidirt der Heilige des Wahnsinns, in welchen sich der Tieck'sche „Phantasus“ verwandelt hat. Die Kunstreflexion ist hier in Tieck'scher Weise vorgespannt, um die

Novellen- und Märchenfracht zu ziehen. Hoffmann's Märchen sind ebensowenig naiv, wie die Tieck'schen. Sie sind weder ganz bedeutungslos, reine Phantasiespiele, noch haben sie eine klar ausgeprägte Bedeutung. Ihre Bedeutung gleicht im Gegentheile der Brummfliege in „das fromme Kind,“ die uns neckend verfolgt, doch sich nicht haschen läßt. Diese Brummfliege erscheint als ein aus der Stadt verschriebener Hofmeister, Magister Tinte, welcher in dieser Erzählung dem poetischen Elfenkind gegenüber die städtische Prosa vertritt. Das Sinnige klingt immer herein, aber ehe man den Ton recht gefaßt hat, ist er wieder verhallt. Das Thierische bekommt in diesen Hoffmann'schen Phantasiebildern die eigenthümliche Bedeutung einer Verlarvung des Menschlichen, oder es wird mit dem Menschlichen ironisch parallelisirt. Durchgängig ist der Gegensatz zwischen dem philiströs-Prosaischen und dem genial-Poetischen, der auch in dem letzten, etwas matten Werke des Dichters: „Meister Floh“ seinen Ausdruck findet, besonders aber den unvollendeten „Kater Murr“ (1820) durchdringt. Hier läuft unvermittelt die dürrste realistische Prosa in der Katzengeschichte einher neben den exaltirtesten Phantasiesprüngen des Kapellmeisters Kreisler in den Maculaturblättern. Der Gedanke, einen Philister zu schildern, der durchaus ein Genie werden will, ist gewiß ebenso glücklich, wie die launige Grundidee des „Klein Zaches,“ dieses euphemistischen Männleins, dem alles Gute und Anerkannte ohne seine Schuld zugeschoben wird; aber die Entwickelung eines reinen Künstlergemüths, im Widerspruche mit Welt und Leben, zu solchen Ueberschwänglichkeiten, die nach Hoffmann's Plane im Wahnsinne gipfeln sollten, zeugt doch von der Achilleusferse der Romantik, die in ihrer Ueberreizung durchaus zu keinem Einklange mit den Mächten des realen Lebens kommen konnte. Die Hundsposttage Jean Paul's mochten auf die Form, der gestiefelte Kater Tieck's auf den Inhalt des Kater Murr ihren Einfluß ausgeübt haben. Jedenfalls weiß Hoffmann sich auf seinen humoristischen Seelenwanderungen in „die Thierseele“ mit vieler Phantasie zu versenken und einen solchen prustenden spinnenden Kater von seiner ersten miauzenden Jugendliebe,

von seinen Duellen auf den Biß bis zu seiner Liebschaft mit der Katze Minona und seinem endlichen Tode mit allen Eigenheiten seiner „Katzennatur" treffend darzustellen. Hierin ist er weniger ein Callot, als ein Kaulbach mit der Feder.

Hoffmann's zahlreiche Erzählungen, die zum Theile in den oben angeführten Werken, auch in den „Nachtstücken" (1816) gesammelt sind, und zu denen ihn in letzter Zeit glänzende Honorarofferten verlockten, sodaß er wie Meister Tieck in der Taschenbuchliteratur bedeutsame Geltung gewann, haben nicht die feine Sinnigkeit und den geschmackvollen Zauber der Tieck'schen Novellen; aber er gelangte doch in der Technik der Erzählung zu einer großen Fertigkeit, wußte den Zufall, der in der Novelle berechtigt ist, die Katastrophe herbeizuführen, glücklich einzuleiten und ebenso durch drollige Einfälle und Sprünge zu ersetzen, wie durch geschickte magnetische Manipulationen der Phantasie in den Kreis seiner Erfindungen festzubannen. Freilich lief viel Oberflächliches und Mattes mit unter, das sogar bisweilen den sonst so scharf ausgeprägten Charakter der Hoffmann'schen Dichtweise verleugnete. In dem Violinensammler „Rath Krespel" stellte Hoffmann neben seinen „Kreisler" einen zweiten musikalischen Sonderling hin. Am interessantesten sind die Erzählungen, in denen Hoffmann, wohl angereizt durch seine criminalistische Praxis, sich an psychologische oder physiologische Probleme wagt. So ist z. B. die Schilderung der Mordlust des Juweliers René Cardillac im „Fräulein von Scudery" ebenso spannend ausgeführt, wie von tieferem Interesse. Die Herleitung derselben aus dem Begebnisse, das auf seine schwangere Mutter einen tiefen Eindruck machte und dadurch bei dem Kinde zur fixen Idee wurde, erregt ein tieferes Grauen, als aufgehäufte Gespensterfacta: das Grauen vor einem Naturfatalismus, dem sich der Mensch nicht entziehen kann. Dasselbe gilt von der Darstellung der Spielwuth im „Spielerglück." Im „Kampf der Sänger" fesselt Klingsohr's magische Gestalt das Interesse, doch verdirbt, wie in vielen andern Novellen, das unbegründete Hereinragen einer fratzenhaft possierlichen Geisterwelt den Ton und die Haltung des Gemäl-

des. Ganz in das Gebiet der opera buffa gehört z. B. „Signor Formica,“ das in einem Durcheinander von Künsten und Künstlern aufgeht und Salvator Rosa's Genius nicht sonderlich verklärt, und „der Artushof,“ in welchem ein Liebhaber seiner Geliebten, die, wie er gehört, nach Sorrent gereist, von Danzig nach Italien nacheilt, während sie sich nur auf ein Landgut bei Danzig, das diesen Namen führt, zurückgezogen und inzwischen geheirathet hat — eine eigenthümliche Anwendung der romantischen Ironie!

Wenn schon in „Doge und Dogaresse,“ „Meister Wacht“ u. a. trotz der trüben und grellen Beleuchtung das Streben Hoffmann's sichtbar wird, mehr aus einem Gusse und mit unverfälschter Hingebung an die Sache zu schaffen, so ist doch „Meister Martin und seine Gesellen“ sein Meisterstück im objectiven Style. Hier schilderte er das Küferhandwerk mit realistischer Ausführlichkeit und gab sein poetisches Schärflein zur Verklärung des Handwerkerstandes und des mittelalterlichen Volkslebens, welche einen wesentlichen Artikel im Katechismus der Romantiker bildete. So liegt, obschon unausgesprochen und den Werth des Werkes nicht gefährdend, auch hier die Opposition gegen die classischantike Bildung zu Grunde, eine Opposition, die in Hoffmann zur Caricatur wurde. Für „die Aesthetik des Häßlichen,“ die Rosenkranz vor Kurzem so geistvoll behandelt, bietet Hoffmann nächst Victor Hugo und Eugène Sue die reichste Fundgrube von Beispielen dar, sowohl was das berechtigte Hineinschatten des Häßlichen in den Kreis des Schönen betrifft, als auch sein übermüthiges Hervordrängen und Ueberschatten in kolossalster Verirrung!

Fünfter Abschnitt.

Clemens Brentano. — Achim von Arnim. — Friedrich de la Motte Fouqué.

Die beiden Dichter-Dioskuren, deren Gestirn in „des Knaben Wunderhorn“ vereint am lieblichsten schimmert, zeigen ähnlich wie Hoffmann, daß bedeutende poetische Begabung ohne die Zucht der

Form und des Gedankens verhallt, ohne ein Echo in der Nation zu finden. Zur poetischen Einsiedelei von Clemens Brentano (1777—1842) werden nur Wenige wallfahrten; denn dieser Eremit war ein Sonderling, ein Grillenfänger, den die barocksten Einfälle umschwirrten, der sich am wohlsten fühlte, wenn er in seiner moosverstopften Klause vor Crucifix und Todtenschädel in wunderbaren Ahnungen schwelgen konnte, bis ihm irgend eine gespenstische Fledermaus oder ein anderes Zwitterthier aus der Armee des Satans um die düstere Lampe flatterte. Wenn Hoffmann als romantischer Apostel mit seinem „Kater Murr“ dargestellt werden müßte, so dürfte Apostel Brentano nicht ohne die Fledermaus erscheinen, die mit ihrem zweifelhaften Fluge zwischen Tag und Nacht das passendste Symbol für seine Dichtungen ist. Auch die Fledermaus sucht das Licht, aber sie stürzt geblendet hinein; — anders sucht der Adler die Sonne. Wer die Fledermaus Brentano's mit versengten Flügeln sehen will, der lese seinen Aufsatz über „Catharina Emmerich,“ aus welchem uns eine solche geistige Oede und Armuth entgegengähnt, daß wir erschrecken müssen! Brentano's Werke liegen jetzt in einer Gesammtausgabe vor (7 Bde. Frankfurt 1852), die uns ein abschließendes Urtheil über den Dichter gestattet.

Auf Brentano hat Shakespeare bedeutenden Einfluß ausgeübt, aber auch er hat, wie fast alle Romantiker, mit Vorliebe gerade die Auswüchse dieses Genius in sich aufgenommen. An Reichthum der Phantasie waren alle diese Dichter dem großen Britten verwandt, und sie trieben den gleichen Luxus wie er; aber ihre phantastischen Schlingpflanzen schwammen auf dem Wasser, während die seinigen sich um mächtige Gedankenstämme wanden. Was Shakespeare's Größe ausmacht, gewaltige Charaktere, eine mit Nothwendigkeit sich fortentwickelnde Handlung, deren Kreise kunstvoll in einander geschlungen waren, und welche das Spiegelbild eines ewigen Gedankens in sich trug, das war den Romantikern fremd; aber seine Witze und seine Gespenster konnten sie brauchen. Die Shakespeare'schen Witze waren zum Theile Zugeständnisse an die Mode des Tages, aber auch die fashionabelsten Kinder des Humors hatten neben allem

Flitterputz gesundes Fleisch und Bein, und seine Gespenster waren entweder sinnlich gestaltete Anschauungen der Leidenschaft, in die Erscheinung heraustretende Bilder der Seele, oder neckisch=liebliche Gestalten des harmlosen Phantasiespiels. Die Witze eines Brentano dagegen sind selbst Gespenster ohne Fleisch und Bein, eine sich zu Tode hetzende wilde Jagd der Phantasie, und seine Gespenster sind schlechte Witze, Caricaturen, wie die Hoffmann'schen. So gingen die ausschweifenden Schattenspiele der Gestalt und der Reflexion in einander über, und das Resultat war ein allgemeiner Taranteltanz der trunkenen Phantasie. Was Brentano aus dem Shakespeare'schen Witze gemacht, das zeigt seine „Ponce de Leon," und die Metamorphose der Shakespeare'schen Gespenster kann man in seinem „Lied vom Rosenkranz" und der „Gründung Prags" studiren.

Brentano nahm große epische und dramatische Anläufe; seine „Romanzen vom Rosenkranz" sind ein unvollendetes Fragment, seine „Gründung Prags" ein vollendetes. Eine gewaltige Dichterkraft wälzt den Ossa und Pelion auf den Olympos, aber sie erreicht damit den Himmel nicht. Denn der Olympos, die heitere Welt maßvoller Gestalten, ist der ewige Himmel der Kunst!

Brentano's erstes Werk: „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter" (1801) charakterisirt sich selbst als verwilderter Roman hinlänglich. Die Heldin „Violetta" ist eine Emancipirte im größten Styl, eine mänadische Prophetin der Wollust und Sinnlichkeit, voll Haß gegen die Ehe und den Zwang der Tugend. Das Heidenthum dieser „Violetta" hat Brentano später noch demüthiger abgebüßt, als Friedrich Schlegel die frivolen Ketzereien seiner „Lucinde." Die „Romanzen vom Rosenkranz" sind die romantische Faustiade, in welcher aber der Trieb und Stolz des Wissens von Hause auch als dämonisch und verwerflich geschildert wird. Faust selbst ist hier gleichsam das böse Princip; der Doctor Apone ist in Callot's Manier ausgeführt und so schwarz getuscht, daß das Teufelchen, sein Famulus Moles, mit seiner Schwärze kaum wetteifern kann. Der Kern der Apone'schen Weisheit ist, abgesehen von Faustischer Selbstüberhebung und lüsterner Sinnlichkeit, phantastisch=aufgeputzte

Schelling'sche Naturphilosophie; der Magier zündet mit einer wunderbaren Elektrisirmaschine vom Thurmknopfe das Theater an, wo sein Gretchen Benedetta singt, damit sich sein teuflischer Famulus derselben bemächtigen kann! Beide bekommen indeß nur ihre Leiche, die noch dazu einen eisernen Bußgürtel trägt. Moles kriecht ohne Wissen des Meisters in die Leiche hinein, und der große Faust führt liebäugelnd diese vom Teufel bewohnte und belebte Todte! Zu einem schneidenderen Hohne gegen die Wissensstolzen hat sich die Romantik nie aufgerafft! „Was ist all' dies aufgeblasene Wissen," kichert die romantische Ironie, „als ein Experimentiren, ein Buhlen mit Leichen, in welche der Satan Leben lügt?" Doch originell, großartig ist diese Faustiade, auch noch der Torso, der uns vor die Füße rollt Eine Fülle barocker Einfälle, aufgeputzt mit tausend Schnörkeln aus Facultäts- und Geheimwissenschaften, die dem Ganzen einen wunderlich gelehrten Anstrich geben, sprudelt uns in diesem Werke entgegen, in welchem schon alle bewunderten Kühnheiten des Heine'schen Styls in Fresco und Genre lebendig sind! Man lese den Monolog des Pudels Moles, ehe er in die Leiche kriecht, und in welchem der Teufel Goethe's noch bei Weitem überteufelt wird:

„Apo geht. — Zum todten Leibe
Spricht der Hund: „Verdammter Spott,
Nicht zum Manne, nicht zum Weibe,
Hast du mich erschaffen, Gott!

Diese Puppe zu zerreißen,
Scheut sich der gelehrte Thor
Und sieht das geweihte Eisen,
Wie die Kuh das neue Thor.

Mensch! um Zweie nur beneidet
Dich der Teufel: um den Tod
Und die Lust, die dir bereitet,
Als sie dir den Apfel bot.

Als du ihn mit ihr getheilet,
Warfst du ab des Lebens Joch;

Mir, der ewig sich langweilet,
Ließ der Zimmermann kein Loch.

Allen Quark muß ich beneiden
Und bin alles Quarkes Gott;
Spott' ich Gottes Herrlichkeiten,
Tödtlich wird mir nie der Spott.

Stift' ich tausend Bübereien,
Geh'n sie alle auf ein Loth;
Das unendliche Verzeihen
Hilft dem Herrn aus aller Noth.

Als ich in der Wüst' alleine
Ihm die Erdenschätze bot,
Macht er aus dem dummen Steine
Mir zulieb nicht einmal Brod.

Ohne Freude muß ich teufeln,
Und mein Werk wird all' zu Koth,
An dem ew'gen Leben zweifeln,
Und erzweifle nie den Tod!

Was ich mühsam hab' geleimet,
Ist und bleibt ein schlechter Klotz,
Und in jedem Kraute keimet
Gegen meine Werke Trotz.

Nichts kann ich zu Ende treiben,
Ach, ein Ende wär' ein Lohn!
Das Unendliche vertreiben
Kann nicht all' mein Spott und Hohn.

Ewig elendes Arbeiten,
Null ist mir wie Million,
Wer den Knoten könnt' zerschneiden:
Sohn ist Vater, Vater Sohn.

Arm, blutarm bin ich ein Teufel,
Mutterlos und vaterlos,

Bös erzeuget von dem Zweifel
In der Lüge dunklem Schooß.

Treibe ew'ge Affereien
Ohne Freude, ohne Zorn,
Keine Rose kann mich freuen,
Und mich schmerzen kann kein Dorn.

Elende Quacksalbereien,
Wort zum Fleisch und Fleisch zum Wort,
Hänseleien, sieben Weihen,
Jagen mich bald hier, bald dort.

Hab' ich mich wo eingefleischet,
Braucht's vom Kreuz ein Stückchen Holz,
Und der Teufel flieht und kreischet,
Wie ein Hund vor Pfeil und Bolz.

Doch den alten Bärenhäuter
Hör' ich auf der Treppe schon;
Munter, Moles, treib' es weiter,
Bett' dich, wie ein Menschensohn!

Sieh einmal zum Zeitvertreibe,
Wie sich's in dem Weibe wohnt,
Und dem mürr'schen Apo bleibe
Doch der Pudel, der ihm frohnt!"

Noch treffender ist der Hohn gegen die Zeitphilosophie, den Meliore, der strebsame Schüler Apo's, der zwischen der Himmelsflora des Rosengartens und den magischen Wissensmächten Apo's hin und her schwankt, vor dem Bilde Guido's ausspricht. Der Maler Guido hatte ein Bild ausgestellt:

„Kekrops Töchter, die drei Schwestern,
Wild vom Wahnsinn sind ergriffen,
Knieend um den Korb Athene's,
Den sie treulos aufgerissen.

Giftig aus dem Korbe strecken,
Um das Kind Erechteus ringelnd,

Sich zwei Schlangen, und Entsetzen
Packt die thörichten Geschwister.

Um den Busen will sich Herse
Gürtend eine Schlange winden,
Und es steigt ihr Haar zu Berge,
Denn das Thier hängt an dem Kinde.

Und Aglaura's Fäuste treffen
Rasend ihre eig'ne Stirne,
Während Krampf die Füße hebet
Und zu wilden Sprüngen zwinget.

Und Pandrosa, zuchtvergessen,
Hat sich das Gewand zerrissen;
Antlitz, Busen, Schooß und Lende
Sind ein Spiegel der Erynnen.

Hinter ihnen steht Athene,
Ernst in Marmor gottgebildet,
Bösen Fluges Vögel schweben
Um der fernen Tempel Zinnen."

Die Studenten bespötteln das unverstandene Bild und finden mancherlei lächerliche Allegorieen darin; der Maler aber zerreißt das Bild und tritt es mit Füßen:

Wißt, ich war in tiefster Seele
Lang' ob dieser Zeit ergrimmet,
Welche zu entblößen strebet,
Was Gott keusch verhüllt will wissen!

Diesen Gedanken führt Meliore den Studenten gegenüber in einer spöttischen Allegorie aus:

„Schäm' der Rede dich! Athene
Schämte auch sich dieses Kindes,
Denn sein Vater war, du Frecher,
Frech und wie dein Gleichniß hinkend!

Willst du deutelnd schärfer treffen,
Sprich: des Teufels Hirngespinnste,

Die mein Lehrer Weisheit nennet,
Sah ich in Erechteus Windeln!

Denn in trunkenem Erfrechen
Will sie sich mit Gott vermischen,
Und empfangen von der Erde
Gleicht sie wohl dem Drachenkinde!

Gleicht das trübe Wortgefechte,
Das die Schule um uns stricket,
Nicht dem Korb, in dem sich's dehnet,
Wenn die Schlangen aufwärts dringen?

Springt der Deckel, und ihr stehet
Auf dem Standpunkt, den Alciden
Glaubt ihr in dem Korb zu sehen,
Wie er Schlangen würgt im Schilde,

Schreit auch wohl, ich will vergessen,
Daß im Spiegel dies gebildet,
Daß ich selbst ein Gott hier stehe,
Der sich auf sich selbst besinnet.

Und den letzten Flug erhebend,
Zu den Göttern aufzudringen,
Bringt, den Gnadenstoß zu geben,
Euch der Teufel gar von Sinnen.

Euch steht nur das Haar zu Berge,
Und dies nennt ihr reines Wissen,
Nennt's der Isis Schleier heben,
Hebt ihr schamlos euren Kittel!

Wie durch's Maul und um die Kehle
Schlechte Gaukler Vipern schlingen,
Zieht der Teufel eure Seelen
Sich durch's Maul philosophirend.

Und ihr könnet nicht mehr beten,
Und ihr könnet nicht mehr dichten.

Der die Schlange hat zertreten,
Ist barmherzig, Gott ist Richter!"

Geistvoll und tiefsinnig ist Apo's Philosophie auf dem Thurme, während der Staub aus Pandekten und Institutionen, den wohl Schwager Savigny in die Höhe blasen half, um das Bild des Juristen Jacopone wirbelt! Salvius Julianus, Gaius, Ulpianus, Tribonianus werden sich wundern, ihre ernsten Namen und Gesichter in diesen leichtgeflügelten Trochäen der Romanze wiederzufinden, in welche sich gutwillig auch der codex repetitae praelectionis und die Sabinianische Methode einfügen müssen. Der Contrast dieser vollwichtigen Gelehrsamkeit mit den leichtgeprägten Strophen bringt einen humoristisch-barocken Effect hervor, den Heine in seinen Dichtungen vielfach nachgeahmt. Doch gegenüber dieser satanischen Magie und wunderlichen Gelehrsamkeit thut sich der „Rosengarten" der Liebe und des Glaubens auf im goldenen Morgenscheine der Poesie, welche um die drei Grazien Rosarosa, Rosablanca und Rosadora ihre lieblichsten Kränze schlingt. Ist hier auch der Lichtglanz zu magisch hell, die Verklärung zu verschwimmend, wie dort der Schatten zu tief dunkelnd und den Unterschied verhüllend, so ist doch diese heitere Blüthenwelt mit ihren holden Frauengestalten, dies poetische Reich des Ormuzd von echt lieblichem Romanzenzauber umflogen, wie die ganze, trotz ihres großen Umfanges unvollendete Dichtung, die in der Gesammtausgabe zum ersten Male abgedruckt wurde, zu den bedeutendsten Schöpfungen der Romantik gehört. Die Erfindung ist sinnig und originell, und der Zauber der Melodie ebenso frisch und anmuthend, in Assonanzen und Reimen austönend, wie auch der grelle Aufschrei eines keck dissonirenden Humors in den Versen zu voller Geltung kommt. Diese Versvirtuosität, die allerdings vor keiner Licenz zurückbebt, unterscheidet Brentano zu seinem Vortheile von den übrigen Romantikern. Wenn Brentano selbst von diesem Romanzencyklus sagt, „man sollte glauben, es hätte ihn ein Dante geschrieben, der den Shakespeare im Leibe hat," so ist allerdings die Verwandtschaft mit beiden Dichtern nicht zu verkennen, aber es fehlt eben die große Ganzheit, die jene Poeten, die im Mittelpunkte ihrer

Zeit lebten und ihren Gehalt in dauernder Form aussprachen, auszeichnet, während hier eine feindliche Polemik gegen die Zeit, ein ironisches, verbissenes, in die Vergangenheit zurückschauendes Wesen den reinen Quell der Poesie verfälscht.

„Die Gründung Prags" (1815) ist Brentano's größte objective Dichtung, eine Dichtung voll phantastischer Wolkenschatten, Gestalten, Empfindungen, Gedanken, riesenhaft und nebelhaft, eine dramatische Symphonie, aber kein Drama. Denn die Einheit der Handlung und Collision fehlt, und die Charaktere bestimmen sich nicht aus klaren Motiven zu klaren Zwecken, was allein ihnen das dramatische Interesse zuwenden kann. Ein Schwall von wunderbaren und wunderlichen Ereignissen wälzt sich an uns vorüber; wie aus dem Kessel der alten Zwratka, wenn sie ihrem Gotte Tschrat den schwarzen Bart gekämmt, steigt ein Zauberreigen vorweltlicher Gestalten herauf; die Ahnungen des Christenthums verklären den fernen Horizont; aber an uns vorüber braust die ungeordnete Lust gährender Elemente, der wilde Tanz und Sang emancipirter Weiber, Ehrgeiz, Liebeslust, der Zauber magischer Ringe, wüste und segenbringende Prophezeiung, und alle Würze des Aberglaubens ist über diese olla potrida der Phantasie im Ueberflusse ausgestreut. Mänadische Klänge tönen hier neben der süßesten Wehmuth der Liebe; rohester Haß und Trotz auf Körperkraft macht sich geltend neben Catonischer Tugend und Städtegründender Weisheit; aber der Faden, an den sich dies Alles in dithyrambischer Breite reiht, ist locker geknüpft, ohne alle Kunst dramatischer Verschlingung. Der Hauptinhalt der Tragödie ist Libussa's, der einsam herrschenden Amazone, Vermählung mit Primislaus, dem wackern böhmischen Landmanne, die Gründung der Stadt Prag und des böhmischen Reiches. Man sieht nirgends einen dramatischen Conflict, so viele gewaltsame Todesfälle auch in dem Werke vorkommen; keine Gestalt tritt mit solcher warmen Lebendigkeit vor uns hin, daß sie und ihre Zwecke uns fesseln könnten. Alle Motive der Handlung lassen sich auf prophetischen Somnambulismus zurückführen, der durchaus keine dramatische Kraft hat. Primislaus wirbt nicht um die amazonenhafte Fürstin, er bezwingt

nicht ihr Herz durch Manneskraft, sondern, vom Volke bedrängt, läßt sie ihrer visionairen Ader freien Lauf, erblickt den prädestinirten Gatten und führt ihn vom Pfluge auf den Thron. Wlasta, diese wildleidenschaftliche Gestalt, ist die einzige handelnde Persönlichkeit des Dramas; aber auch ihr Handeln ist in den Kreis des magischen Ringes gebannt, der sie in der Irre führt. An ihr soll die romantische Ironie zur Geltung kommen; sie sucht den zauberkräftigen Ring Libussa's, den sie bereits, ohne es zu wissen, am Arme trägt, und indem sie ihn an der Pflugschar des Primislaus gefunden zu haben glaubt, vertauscht sie den rechten mit dem falschen. Solche romantische Katastrophen müssen aus der Tragödie verbannt werden, da der abenteuerliche Zufall keinen Platz in ihr finden darf. Bei scharfer kritischer Section zerlegt sich die ganze Dichtung in eine Reihe alterthümlicher Genrebilder und Volksscenen, lyrischer Monologe und keck pointirter Dialoge, aus denen besonders zwei Gruppen am längsten und in schärfster Beleuchtung hervortauchen: die Gruppen der kriegerisch emancipirten Weiber und des alten abergläubigen Hexenwesens. Das Lied der freien Weiber, der drallen Amazonen:

Huihussa, huihussa,
Die Mädchen der Libussa,

ist das originellste lyrische Trompeterstückchen der Dichtung, das durch einen wildberauschenden Klang hinreißend wirkt. Die Emancipation der Frauen begnügt sich hier nicht mit ihren modernen Stichwörtern; sie ist keck, über alles Maß hinausgreifend und fordert eine tibetanische Polyandrie. Ebenso gelungen ist ihre ironische Auflösung, die in derb realistischer Weise vor sich geht. Dieser phantastische Realismus, der die Phrase verschmäht und der Sache auf den Leib geht, ist für die romantische Schule charakteristisch; er hebt aber sein Verdienst wieder dadurch auf, daß es ihm nicht ernst mit der Sache ist, daß er mit ihr nur sein Spiel treibt. So benutzt auch Brentano zur Schilderung des Zauberwesens eine Fülle von Einzelnheiten, die ihm der alte Aberglauben an die Hand giebt, dessen Reich sich lebendig vor unseren Augen aufbaut; aber der poetische Werth dieser überlieferten Details ist nur gering, und nur der Sinn für das Barocke,

Absonderliche und Ungeheuerliche findet seine Rechnung dabei. Der Styl der Dichtung ist wie ihre Effecte, opernhaft, lyrisch in Lied und Recitativ, in den durchweg gereimten Versen, und nur in einzelnen Wechselreden liegt dramatische Kraft. Viele kühne, schlagende und große Bilder zeugen von ursprünglicher Begabung, doch sind manche verworren und schief, neben der Keckheit und Ueberfülle geht die Trivialität und Leerheit einher, sie sind Kinder zufälliger Improvisation; denn die Situationen, in denen dramatische Kraft liegt, finden oft den kärglichsten Ausdruck, während Episoden üppig ausgestattet sind.

Wenn diese große dramatische Dichtung uns gemahnt, wie ein vorsündfluthliches Wesen, dessen Gattung sich schwer bestimmen läßt, das aber mit seinen riesigen Mammuthsknochen die schöpferische Urkraft bekundet, so ist Brentano's Lustspiel: „Ponce de Leon" (1803) Nichts als ein komisches Raritätenkabinet mit den ausgestopften Marotten Shakespeare's. In einer vor lauter Bescheidenheit unbescheidenen Vorrede spricht Brentano unserer Zeit Sinn und Beruf für das Komische ab, wenigstens für das Komische nach seiner, nach der höchsten Auffassung. Die ideelle Bedeutung des Komischen muß sich indeß doch in eine bestimmte Form hineinbequemen, welche wiederum ihre eigenen, festen Gesetze hat. Von einem Lustspiele verlangen wir mit Recht eine fesselnde Intrigue, Charaktere, welche bestimmte Zwecke verfolgen, die, eitel an und für sich, am heiteren Zufalle scheitern oder, wenn sie höheren Werth haben, durch ersprießliche Verwickelungen, in denen die Verkehrtheit Anderer zu Falle kommt, zum Ziele führen. In der That fädelt auch Brentano im „Ponce de Leon" nach spanischem Vorbilde eine Intrigue ein, die aber, in sehr ungeschickter Weise durchgeführt, eigentlich vom Dichter selbst bald wieder vergessen und aufgegeben wird. Alle diese übermüthigen Shakespearomanen hätten vom verachteten Kotzebue lernen können, wie eine glücklich geleitete Intrigue zu dramatischen Situationen führt. Es ist anzuerkennen, daß die Charaktere dieses Brentano'schen Lustspiels sich mit jener freien Heiterkeit bewegen, der nichts Trübes und Schwerfälliges beigemischt ist; aber auf der andern Seite haben sie wieder keine feste Persönlichkeit. Das Lustspiel ist nur da,

um dem Witze einen gewissen Spielraum zu gönnen, und dieser Witz selbst ist ein Harlekin, der sich an seinen bunten Lappen erfreut und mit der Pritsche meistens in die Luft schlägt. Ein Wortwitz jagt den andern bis zur Ermüdung; es ist ein immerwährendes Schellengeklingel wie in den chinesischen Pagoden; man fragt sich, wozu dieser wunderliche Lärm? Noch wunderlicher sind die meisten Erzählungen und humoristischen Aufsätze Brentano's; sie machen den Eindruck, als ob ein reicher Mann seine Juwelen absichtlich in einen Kehrichthaufen vergrübe. Eine solche Verschleuderung geistiger Schätze ist in der Literatur unerhört und konnte nur mit einem vollkommenen Bankerotte enden. Man lese das Märchen: „Gockel, Hinkel und Gackeleia" (1838), um diese an Aberwitz glänzende Ausspinnung eines kindischen Einfalles in ganzer Ausdehnung zu genießen. Es gemahnt uns dabei an eine mit einem Durcheinander von Kalenderbildern austapezirte Dorfschenke! Wie klar und bedeutungsvoll erscheint die alte treuherzige Thierfabel neben diesen sonderbaren Arabesken, wo Menschengesichter und Thierleiber so chaotisch verschlungen sind, daß man das Thier fängt, wenn man den Menschen haschen will, und umgekehrt! Genießbarer ist schon „der Philister vor, in und nach der Geschichte" (1811), ein Aufsatz, in welchem der geniale Uebermuth der Romantiker dem Philisterthume am entschiedensten den Krieg erklärt. Doch fühlt man sich gegenüber diesen Ausgelassenheiten des Humors oft gedrungen, die Partei des Philisterthums zu ergreifen, von welchem diese Excentrischen wenigstens die Ordnung im geistigen Haushalte hätten erlernen können. Die beste und bekannteste Geschichte Brentano's ist die „vom braven Kasperl und dem schönen Annerl," in welcher bereits der Ton der späteren Dorfgeschichten angeschlagen ist. Die Geschichte hat indeß nichts Idyllisches; sie hat eine grelle Färbung, die mit dem einfachen Tone der Erzählung seltsam contrastirt. Einzelne Züge sind von widerwärtiger Häßlichkeit, wie z. B. der in die Schürze des schönen Annerl beißende Kopf des Hingerichteten. Doch gerade das Gräßliche, das an die beliebten löschpapiernen Mordgeschichten erinnert, giebt der Erzählung einen volksthümlichen Reiz.

Der Lyriker Brentano hat uns „geistliche und weltliche Gedichte“ hinterlassen. Die geistlichen Gedichte sind mit denen von Zacharias Werner verwandt und außer einigen nicht unglücklich nachgedichteten Legenden in ästhetischer Beziehung vollkommen werthlos. Wenige athmen einen gesunden, frommen Sinn; die Mehrzahl ist aus einer krankhaft überreizten Phantasie hervorgegangen, die auch wieder zu schwächlich ist, um jene erhabenen Posaunenstöße eines dies irae, dies illa zu erreichen, oder wie jene Passionsblume des stabat mater einen aus den Tiefen des Schmerzes aufblühenden Dichtungskelch zu schaukeln. Die weltlichen Gedichte beginnen mit patriotischer Freiheitslyrik, doch für diese Töne ist das Wunderhorn der Brentano'schen Muse verstopft. Die deutsche Derbheit, wie sie damals Mode war, ergeht sich in Schmähungen auf die Franzosen; aber der nach Volksthümlichkeit ringenden Form fehlt der prägnante Ausdruck und die kräftige Kürze. Trotz des Refrains kommt kein Chanson zu Stande. So in dem breiten Kriegsrundgesange:

Singen, klingen, Fahnen schwingen,
Feinde zwingen, Sieg erringen,
Nach den Friedenspalmen springen
Und wenn sie am Himmel hingen!

oder in la Belle Alliance:

Napoleon sprach im Aberwitz:
Es geht die Sonne von Austerlitz
Mir auf im Siegesglanze;
Da sprach der Blücher: „Ein Wetter zieht auf,
Nun geht der Stern von der Katzbach mir auf,
Auf à la Belle Alliance!“

Diese Wendungen sind zu gesucht, um im Munde des Volkes leben zu können. Besser trifft Brentano den Ton des Chansons in seinen kleineren Liedern, von denen einige melodisch hingehaucht sind und in ihrer dem Volksliede abgelauschten Einfachheit einen erquicklichen Eindruck machen, z. B. das bekannte Lied:

Nach Sevilla, nach Sevilla!

Es ist der Ton der besten Heine'schen Lieder ohne ihre auflösenden Pointen! Wie schade, daß der romantische Hexenritt, der so oft im

dicken Nebel und auf hölzernen Besenstielen vor sich geht, alle diese klaren und stillen Bilder wieder überreitet. Wer den Unterschied zwischen echter und falscher Poesie erkennen will, der vergleiche den Goethe'schen „Fischerknaben" mit dem Brentano'schen: „Komm, Mägdlein, setz' dich her zu mir," das denselben Stoff in romantischer Weise behandelt. Dort ein klares Spiegelbild, das Sagenhafte nur der Reflex einer träumerischen Vertiefung in das Naturleben, das Ganze so zart, sinnig, in seiner Einfachheit classisch; hier die verzwickte Volksthümlichkeit, die sich in den unarticulirten Tönen: Ku, ku, ku, kuh, und Glu, glu, glu, glu ausspricht, eine häßliche Lüsternheit, eine unheimliche Färbung! Die Ballade „Treulieb ist verloren" hat gar einen ganz gespenstischen Charakter. Der Dichter hat sein Treulieb verloren und sucht es an allen Orten, welche romantisches Grauen athmen, in der Schindergrube bei dem Juden und am Galgen bei dem Gehenkten. Schließlich erfährt er:

Treulieb ist Dichterphantasie,
Und ich bin eine Dirne!

In der That hat sich die romantische Dichterphantasie nur zu oft und viel mit solchen Dirnen beschäftigt. In ähnlichen, oft barocken und bizarren Weisen ergeht sich Brentano's Muse vielfach, und ihre besten Accorde verrauschen in diesem dämonischen Tongewirre. Ist es zu verwundern, daß diese haltlose Phantasie zuletzt die Bülletins einer stigmatisirten Nonne schreibt und hinter Klostermauern der Welt verloren geht?

Das bekannteste Werk Brentano's ist sein im Vereine mit Arnim herausgegebenes Liederbuch: „Des Knaben Wunderhorn" (3 Bde., 1806—1808), eine Sammlung deutscher Volksstimmen, in denen manche herrliche und liebliche Weise anklingt, die aber durch die Absichtlichkeit der Sammler einen großen Theil ihres harmlosen Reizes verliert. Denn es galt den Sammlern weniger, die Blüthen des deutschen Genius in ihrer naturwüchsigen Ursprünglichkeit zum Kranze zu winden, als vielmehr gegen den classischen Idealismus und seine ästhetischen Anforderungen wirksame Opposition zu machen. Da förderten sie die echte Poesie zu Tage, zeigten auf

den Liederquell, der frisch hervorsprudelt im deutschen Eichenhaine, und dessen Fassung so wesentlich verschieden war von der des classischen kastalischen Quells. Sie vergaßen dabei, daß die Volkspoesie bei gebildeten Nationen nur einen untergeordneten Werth hat, während sie als vollgiltiger Ausdruck des nationalen Lebens und Bewußtseins bei den Naturvölkern und in den ersten Stadien der aufdämmernden Cultur ihre höhere Bedeutung bewährt; denn die Volkspoesie der gebildeten Nationen mag hin und wieder eine verborgene Ader des Gemüthes, einen eigenthümlichen Zug des Volkslebens enthüllen, mag, anknüpfend an Ueberlieferungen der Vergangenheit, manchen Faden der ursprünglichen Phantasie weiter fortspinnen; aber ebenso oft wird sie sich von den Brocken nähren, die vom Göttertische der Heroen des Parnasses zu ihr herabfallen, sie wird Vieles ummodeln in ihrer Weise, auf einen niedrigeren geistigen Standpunkt visiren, in ein roheres Gewand einkleiden. Und wenn solche künstlerisch unreife Dichtungen mit der Anmaßung auftreten, Muster für die classischen Meister zu sein und ihnen den Spiegel echter Poesie vorzuhalten, so wird man durch das Triviale, Kindische und Läppische, das in ihnen enthalten ist, doppelt zurückgestoßen. Dies gilt auch von „des Knaben Wunderhorn,“ in welchem die kindische Diminutivpoesie, das läppische Leierkastengedudel unarticulirter Refrains und ein buntscheckiger Inhalt, der sich um alle möglichen Sächelchen dreht, ebenso oft unangenehm berührt, wie manche gemüthvolle Liederblüthe heimisch anmuthet. Es ist immer ein mißliches Zeichen für das Verhältniß der Literatur zur Nation, wenn neben der Kunstpoesie noch eine Volkspoesie herläuft, statt daß Beide in einander aufgehen, wie es in Griechenland der Fall war. Seit indeß Schiller's und Körner's Dichtungen in alle Kreise des Volkes gedrungen sind, dürfte auch in Deutschland dieser Dualismus an Bedeutung verlieren und nur noch ein locales und provinzielles Interesse darbieten. Ueberdies wurden die Volkslieder doch von den Herausgebern in die künstlerische Retorte geworfen, aus der sie in etwas veränderter Mischung hervorgingen. „Des Knaben Wunderhorn“ ist ein sehr gesuchter und unpassender Titel. Diese

Volkspoesie würde, wenn man sie den Knaben in die Hand gäbe, nur dazu dienen, den guten Geschmack und Kunstsinn im Keime zu ersticken.

Ludwig Achim von Arnim (1784—1831), welchem bei der Herausgabe „des Wunderhorns" ein größerer Antheil zukommt, als seinem Schwager Brentano, ist maßvoller, klarer, sinniger, als dieser, und obgleich er sich besonders in seinen Dramen zum Mitschuldigen aller romantischen Extravaganzen machte, so ging doch sein Geist nicht ganz in diesen auf, sondern bewahrte sich eine Freistatt harmonischer Bildung. Obgleich ein Schüler Aug. Wilh. von Schlegel's und von Hause aus eingeweiht in die Geheimnisse der romantischen Doctrin, gewann er doch durch das Studium der Naturwissenschaften ein heilsames Gegengewicht gegen leere, in der Luft schwebende Phantastereien und eine tüchtige Grundlage für die realistische Richtung, die dieser Schule eigenthümlich war, und die er mannichfach mit lebendigen Naturbildern, physiologischen Motiven, sinnigen Beobachtungen und Lebensreflexionen bereicherte. Während ein zarter lyrischer Schaum anmuthig in allen seinen Dichtungen perlt, ein Schaum, an dem man indeß nur nippen kann, und der Einem süß im Munde zergeht, sind die Gestalten, die er schafft, meistens von drastischer Derbheit, oft eckig, wie Figuren der altdeutschen Malerschule, und auch seine Frauenbilder sind keineswegs in einen allzu reinen Aether gehoben, sondern hinlänglich mit den Zügen vulgairer Weiblichkeit ausgestattet, ohne indeß in's Phrynenhafte zu versinken. So würde er die rechte Mitte getroffen haben, aus welcher das Kunstwerk entspringt, wenn er jene geistige Concentration gefunden hätte, welche durch die Einheit des Gedankens bei aller Ausbreitung doch den künstlerischen Organismus energisch zusammenhält und selbst alle vulkanischen Ausbrüche der Phantasie auf einen Feuerherd zurückführt. Doch er verfiel in die Arabeskenpoesie der Schule, welche durch ihre musivische Arbeit keine künstlerische Vollendung aufkommen läßt, mit zerstreuten Einzelndichtungen, die gar keinen inneren Zusammenhang mit dem Hauptwerke haben, dasselbe durchwebt und so uns statt eines Kunstwerkes ein Album mit leben=

digen Einfällen und Zeichnungen in die Hände giebt. Wohl ist das Traumhafte bei ihm nicht, wie bei Tieck und Hoffmann, welche die Mohnkörner absichtlich ausstreuen, sowohl der tragende Fittig der Phantasie, als auch der ersehnte Effect; aber es durchzieht doch seine Hauptwerke mit geheimnißvollen Adern, und wenn auch viel Liebliches und Anmuthiges hell aus diesem dunkeln Hintergrunde hervorblüht, so ragt er doch zu überschattend in das Leben des Tages und der Geschichte herein. Er hat nicht die mystische Tiefe, wie bei Novalis, aber er gemahnt uns doch stets, wie ein unaufgelöster Rest, wie ein geheimnißvoller Niederschlag, den weder die Natur, noch der Geist verwerthen kann. Viel Gespenstisches wird zwar von Arnim nur als phantastischer Schlagschatten benutzt und mit einer Gewissenhaftigkeit, welche den übrigen Romantikern fremd war, später in einen natürlichen Zusammenhang aufgelöst; aber bisweilen erscheinen seine Gespenster mit autokratischer Selbstgefälligkeit, ohne dem Verstande Rede zu stehen, ohne durch die Stimmung der Seele des Schauenden irgendwie hervorgerufen zu sein; nur um grauenhaften Spectakel zu machen und durch das Unerklärliche zu reizen. Am verderblichsten hat auf Arnim's dichterische Begabung die romantische Theorie des Komischen, des übermüthigen, stofflosen Humors gewirkt, indem sie seine heitern Dichtungen zu jener Ungenießbarkeit verzerrte, welche für den unverbildeten Geschmack alle die humoristischen Tragelaphen der Romantik charakterisirt. Arnim's Talent ist früher unterschätzt worden; es hatte nicht die Gabe, sich vorzudrängen, bewahrte eine gewisse keusche Tiefe der Zurückhaltung und klebte nicht herausfordernd die Etiketten der romantischen Doctrin an die Stirne seiner Productionen. Die Meister der Schule begünstigten aber mehr die polemischen Sturmböcke und Mauerbrecher, mit denen sie die Feste der Classicität einrennen konnten, als eine Phantasie, die, sich zu gemesseneren Schöpfungen bescheidend, im Stillen positive Blüthen trieb. Die Dichtungen Arnim's enthalten Perlen eines edeln und kräftigen Styls, geniale Bilder von originaler Kraft, süße Klänge wahrer Empfindung, Einfälle und Gestalten von wirksamster Komik; aber die Schönheiten des Styls gingen in der

manierirten Nachahmung des Altdeutschen unter, und dem Gedankeninhalt fehlte ein Standpunkt von sicherer Begründung und harmonischer Einheit. Die Naivetät lag zwar dem einfachen und liebenswürdigen Naturell des Dichters nahe; aber sie verlor in der gezwungen altfränkischen Form ihren eigenthümlichen Reiz, und was den Inhalt betrifft, so machte Arnim zwar Ernst mit der Vertiefung in das geschichtliche Mittelalter, das über den andern romantischen Dichtungen nur wie ein buntbeleuchtetes Dunstgewölke schwebte, und mit der Durchführung psychologischer Probleme; aber es gebrach ihm an nachhaltiger Kraft, und das feste Gestein seiner Dichtungen zerbröckelte bald wieder unter den verwitternden Einflüssen der romantischen Atmosphäre. Uebrigens zeichnet die Werke Arnim's ein edler, in der besten Bedeutung ritterlicher Sinn aus, und die Verherrlichung des Menschlichen in allen Ständen, die Verklärung der Armuth, die später bei seiner Gattin Bettina in wohlgemeinte, oft drollige Reflexionen über den Pauperismus auslief, weist auf einen Ernst der Gesinnung hin, der sonst nicht die Fahnen im Feldlager der Romantik schmückt. Freilich kam durch diesen Ernst, der wieder mit den Spielereien des ungebundenen Humors wechselt, eine schwankende Färbung in seine Werke. Bei den anderen Romantikern sind alle Grenzsteine der realen Welt sowohl, als der idealen, durch den haltlosen Strom der Ironie fortgeschwemmt; bei Arnim bleiben sie stehen, ohne eine andere Wirkung, als daß man über sie stolpert. Erst indem man den Unterschied merkt, wird man verstimmt, daß neben so gesunder Tüchtigkeit so haltlose Phantasterei Platz greifen kann.

Das Rühmenswerthe, das wir erwähnt, gilt besonders von Arnim's beiden Hauptwerken: „Armuth, Reichthum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores, eine wahre Geschichte zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein" (1810) und: „die Kronenwächter" (1817). In beiden Werken ist der Anlauf bedeutend; die Anfänge zeugen von einer ebenso kräftigen, wie drolligen Originalität, und die Stoffe selbst bieten, im Widerspruche mit dem Katechismus der Romantiker, ein lebendiges Interesse

dar. Die Gräfin Dolores ist ein Charakterbild von großer Lebenswahrheit. Die innere Entwickelung eines edeln, aber leichtsinnigen und dem Genusse hingegebenen Gemüthes, das sich leicht durch den einschmeichelnden Schein bestechen läßt und ein Opfer Messianischen Betrugs wird, der sich in empfehlender Aeußerlichkeit bei ihr einschmeichelt, ist besonders im ersten Bande mit vielem psychologischem Feinblicke und mit einer oft glücklichen Kraft der Darstellung gegeben. Später zersplittert sich das Interesse zu sehr; die Zwischendichtungen nehmen einen zu großen Raum ein, und die grellen Effecte wirken nicht, weil sie nicht genügend vorbereitet sind. Die Leidenschaft der gealterten Fürstin zum Grafen Karl, in dessen edeln und harmonisch durchgebildeten Charakter der Dichter gewiß viele Züge seines eigenen hineingeheimnißt hat, macht einen widerwärtigen Eindruck, und daß sie in einem schwach motivirten quidproquo statt über den Grafen über den in sie verliebten Primaner die Fülle ihrer Gunst ausströmen läßt, trägt viel dazu bei, diesen Eindruck zu steigern. Es ist viel Unnatürliches in diesen Liebesverhältnissen. Dagegen steht neben der lebensvollen, sinnlich-kräftigen Gestalt der Dolores ihre Schwester Clelia in imponirender Herbheit, Festigkeit und geistiger Bedeutsamkeit. Mit Recht hat schon Heine auf die meisterhafte Schilderung des verfallenen Grafenschlosses am Anfange der Dichtung aufmerksam gemacht. Diese Poesie der Contraste ist echt romantisch. Im Verfalle des Schönen liegt gleichsam eine Ironie, welche der romantischen entgegenkommt. Ihr ist der Rost schöner, als das Eisen! Dieser Oxydationsproceß der Natur, der sich durch die belebende Kraft des Sauerstoffes, des elementarischen Feuergeistes, vollzieht, entspricht ganz und gar dem geistigen Prozesse der Romantik, in welchem Feuer und Leben oft nur dazu dienen, die einfache Schönheit trüb zu umfloren und der Verwitterung und Zerstörung entgegenzuführen. Wenn Arnim bei seiner Schilderung erwähnt, wie lumpige Barbarenkinder einem schönen Amor in Marmor den Rücken geißeln, so liegt darin viel Aehnliches mit dem Verhalten der romantischen Turba gegen unsere classischen Meisterwerke. Auch wird diese Richtung vortrefflich durch den Dichter Waller ironisirt, der ohne alle Festigkeit der

Gesinnung sich fortwährend in haltlose Stimmungen hineinimprovisirt; dem das ganze Leben, Alles, was ihm das Nächste sein, was im Kern seines Wesens leben sollte, fortwährend zu kaleidoskopischen Bildern zusammenfließt; der, wenn ihn das Schicksal schüttelt, nur solche bunte Figuren hervorbringt, und dessen fliegende Gedichte zuletzt hoch oben in einem Thurmknopfe ein Asyl finden. Die Arnim'schen gereimten Poesieen der Dolores, den Fischerknaben Hylas und die Päpstin Johanna mit eingeschlossen, verdienten, mit wenigen Ausnahmen, auch in irgend einem Thurmknopfe begraben zu werden. Wenn die „Dolores" noch eine vorwiegend subjective Haltung hat und eine Fülle von Reflexionen, sinnigen Zügen und psychologischen Feinheiten enthält, so sind dagegen „die Kronenwächter" ein objectiv historischer Roman im größten Style, dem Nichts fehlt, als die Vollendung, der an Bedeutung die Romane Walter Scott's überragt. Denn in den Werken des großen Schotten wurde jedes beliebige Zeitalter, welches den nationalen Erinnerungen Stoff darbot, mit unbefangener Treue geschildert; Arnim dagegen wählt eine geistig bedeutsame Zeit, den Uebergang des Mittelalters in die Neuzeit, das Zeitalter Maximilian's, um das deutsche Leben in seinem innersten Werden zu belauschen und zu beleuchten. Wie magisch ragt hier die Majestät der Hohenstaufen in traumhafter Ferne, wiedergespiegelt im Gemüthe Berthold's, in die neue Zeit hinüber! Das Zauberschloß, die geheimnißvoll eingreifenden Kronenwächter, die Ruinen des Hohenstaufenschlosses in Weiblingen sind von diesem Reize der geschichtlichen Perspective wunderbar beseelt! Aber wenn uns hier die Größe jener Zeit in erhabenen Fresken entgegentritt, so wird uns auch das rohe Verkommen des Ritterwesens auf Schloß Hohenstock mit Meisterzügen geschildert. Auf den Trümmern des Hohenstaufenschlosses erhebt die Industrie der Neuzeit ihre Paläste, und Luther's Persönlichkeit schreitet in ahnungsvoller Bedeutung in diese Zeitwirren hinein. Dies Alles ist großartig concipirt und im Einzelnen mit so großer sachlicher Treue, unverfälschter Naivetät, in echt originellen und poetischen Zügen dargestellt, daß man es doppelt bedauert, nur ein unvollendetes Werk vor sich zu haben. Der echte Geist des Mit-

telalters athmet uns aus diesem Werke entgegen, ein Geist, der in Tieck's „Genoveva“ in's Sentimentale, in Tieck's „Octavian“ in's Possenhafte umschlägt. Das ganze treuherzige Leben der alten Reichsstädte wird uns vorgeführt; es muthet uns an, als wandelten wir selbst in diesen alten Gassen, vorüber an den alten Brunnen und Wachtthürmen und hörten die Gespräche der Mägde und sähen die städtischen Gewerke in ihrem heiteren Betriebe und feierten alle Winzer- und Hochzeitsfeste mit! Wie drollig ist gleich die Einleitung, die Thurmwärterfrau, die zu dick geworden und nicht mehr die Wendeltreppe herunter kann und deshalb als Inventarstück des Thurms auf den nächsten Thurmwart übergeht! Und als dieser seines Amtes entsetzt wird, da muß sie mittelst einer Winde von außen herabgelassen werden! Wie drollig ist der junge Maler, der auf dem Gerüste steht und durch das oberste Fenster herabgebückt die Züge der schlafenden Anna belauscht, um sie als Madonna an den Giebel zu malen. Diese Genrebilder sind köstlich! Die Traulichkeit des innern Haushalts, die Zwistigkeiten und Eifersüchteleien zwischen Mutter und Tochter werden uns höchst anschaulich vorgeführt, wobei Arnim mancherlei physiologische Züge im Glücke verwerthet, z. B. die psychischen Einflüsse der Schwangerschaft, und damit die Sicherheit einer tüchtigen realistischen Motivirung bekundet. An „die Kronenwächter“ reihen sich in Ton und Geist die besten Dichtungen Uhland's und der schwäbischen Dichterschule, in denen das echt Poetische und Menschliche des Mittelalters ohne phantastische Verzerrung gefeiert wird.

Von „den Kronenwächtern“ Arnim's ist (1856) ein zweiter Band aus dem Nachlasse des Dichters veröffentlicht worden. Viele wollten in dieser Fortsetzung, welche indeß ebenfalls Fragment geblieben ist, ein poetisches Werk Bettina's, der Gattin des Verstorbenen, erkennen. Doch die ganze Darstellungsweise und die kulturhistorischen Studien, welche der Dichtung zu Grunde liegen, der Mangel an aller Durcharbeitung auf der einen und an der überschwänglichen Lyrik Bettina's auf der andern Seite lassen sie als ein unfertiges Originalwerk erscheinen, dessen Vollendung, trotz aller Auswüchse der Arnim'schen Phantasie und ihrer Lieblingsschrullen, der Literatur mit einem

interessanten Kulturgemälde der Reformationszeit und die romantische Dichtung mit einem objektiven Hauptwerke bereichert hätte.

Neben diesen Hauptwerken können Arnim's übrige Schriften keine rechte Bedeutung gewinnen. Seine „schöne Isabella von Egypten, Kaiser Karl's V. erste Jugendliebe" (1811) enthält bei einzelnen prächtigen poetischen Elementen aus dem Zigeunerleben doch schon im Uebermaße eine gespenstische Beseelung der Natur und die sonderbarsten Sprünge der Phantasie. Ein Alräunchen, Cornelius Nepos genannt, das von Isabella unter dem Galgen ihres Vaters ausgegraben und mit Mund und Augen begabt worden, ein Golem, das schöne Weib von Lehm, in welches Leben hineingehext ist, ein „todter Bärenhäuter," das Gespenst eines Geizigen, sind einige der handelnden Figuren aus der Gespensterkarawane dieses Romans, hinlänglich geeignet, uns in jene grauenhafte Stimmung zu versetzen, welche stets durch die Vermischung des Leblosen und Lebendigen hervorgerufen wird. Unter den Novellen Arnim's erinnern viele an Tieck und Hoffmann. Oft finden wir Streiflichter geistiger Bedeutung und geschichtlichen Tiefblick, oft eine tüchtige Genremalerei; aber die Vorliebe für das Barocke stört immer wieder den Eindruck gesunder Tüchtigkeit. Eine Muhamedanerin, die eine fromme Nonne und dann ein kokette französische Schauspielerin wird, ein Intriguant, der in einer Tretmühle von Frau von Saverne gezwungen wird, seine Intrigue zu widerrufen und gut zu machen, was er an ihr verbrochen, Sterne, welche die Madonna als Goldstücke für die Armuth vom Himmel regnen läßt, Werther und Lotte, die in der zerbrochenen Postkutsche auftreten — welche wunderlichen Motive, Einfälle und Gestalten! Sein „Wintergarten" (1809) ist allzu frostig, und die poetischen Blumen erinnern an die gefrornen. Die unglückliche Nachahmung des altfränkischen Styls macht in diesen Erzählungen den Eindruck des Manierirten; die poetische Holländerei, die er schildert, ist zwar oft nach den Resultaten sorgfältiger Studien aufgefaßt, hat aber keinen rechten Halt und Kern, und die oft in grellen Farbenklecksen durchgeführte Malerei beleidigt den gesunden Sinn. Arnim's

„Schaubühne" klingt wie ein Spott auf diese Bezeichnung, denn seine Dramen sind noch weniger darstellbar, als die von Tieck. Die realistische Seite des Arnim'schen Talents schien zwar dramatischen Bestrebungen förderlich zu sein, aber die Strenge und der Ernst des dramatischen Styls, der keine Schnörkeln verträgt, blieb ihm und verwandten Naturen immer unerreichbar. Alle Gesetze der Composition wurden von ihnen absichtlich vernachlässigt. Wenn man diese Dramen liest, glaubt man oft das rohe Material vor sich zu haben, aus dem sich in den rechten Händen ein Drama gestalten ließe. Aber auch die Stoffe sind meistens ohne Berücksichtigung ihres dramatischen Kerns so blind ausgewählt, daß die dialogisirte Form vollkommen zufällig erscheint und nur den Eindruck des chaotischen Durcheinanders vermehrt, indem die scenischen Sprünge selbst den fortgehenden Faden, den die Erzählung braucht, überflüssig machen. Wir haben es hier nicht mit Charakteren zu thun, sondern mit Figuren; von Conflicten und Spannung ist keine Rede. Am bezeichnendsten für die Art und Weise dieser Composition ist das im Nachlasse Arnim's erschienene Drama: „die beiden Waldemar," in welchem die trübste und unmotivirteste Doppelgängerei vorherrscht, und „der falsche Waldemar," in welchem so bedeutende dramatische Motive liegen, mit Nichtachtung derselben und der geschichtlichen Wahrscheinlichkeit zu einem rohen Trunkenbolde gemacht ist. Der dramatische Styl ist von dieser Verwirrung der Handlung mitangesteckt und bewegt sich in einem Wuste von Bildern und Witzen, in dem ohne alle Sonderung das Größte und Niedrigste durcheinanderläuft. Was „die Gleichen" (1819) von Arnim betrifft, so kann man nur das Urtheil von Gervinus unterschreiben: „Es ist dem Stoffe kein Moment abgewonnen, auf dem man mit Vergnügen weilte; in ziel- und zwecklosen Scenen treibt man uns durch einen kopfberückenden Wirrwarr aus burlesken Shakespeare'schen Volks- und Witzepisoden in einen unheimlichen Nebel von Geister- und Dämonenspuk: wie man in der „Genoveva" um die Entwickelung des Empfindungsgangs betrogen wird, den der Stoff erwarten läßt, so hier noch ärger um die Entfaltung des psychologischen Problems." Aehnlich ist die alte

Sage der „Päpstin Johanna" mit willkürlicher Romantik und dabei in höchst unwahrscheinlicher Weise von Arnim behandelt worden. Am tollsten geht es in der Tragikomödie: „Halle und Jerusalem" (1811) her. Hier zeigt es sich, wie ein abgeschmackter Inhalt die zügellose Form bestimmt, oder vielmehr, wie die romantische absolute Freiheit der Dichtform, welche vor der Berührung mit dem stoffartigen Interesse mit der Scheu falscher Heiligkeit zurückbebt, nichts Schönes erzeugen kann, weil sie die Einheit der Idee und des Bildes zerreißt. Die Fabeln von Cardenio und Ahasver sind verknüpft, aber nur wie sich Phantasiebilder im Traume verknüpfen. Und wie der Held zuletzt im Gedränge der Pilger in Jerusalem todtgetreten wird, so ergeht es der Schönheit in diesem wüsten Gedränge der Phantasieen. Auch in den alten Volkssagen liegt ein tiefer Sinn, und eine sinnlose Verknüpfung derselben entstellt sie. Wie in der „Isabella," führt Arnim hier eine ganze Menagerie unheimlicher Gestalten mit sich, und seiner Phantasie macht es Vergnügen, einem Thierbändiger gleich, ihnen den Kopf in den Rachen zu stecken und ihn unversehrt wieder herauszuziehen. Die Art und Weise der romantischen Composition wird uns durch solche Werke recht anschaulich gemacht. Dem echten Künstler geht mit der Schnelligkeit und Gewalt des Blitzes zuerst die Einheit und Totalität seiner Schöpfung auf, und er sieht bereits, wie dieser Embryo die Gabe der Fortentwickelung besitzt, sich in dunkeln Umrissen gliedert und gestaltet. Die Romantiker aber sehen nicht das Ganze, sondern nur Theile, Bilder aus einem Bilderkasten, die sie dann willkürlich an einander reihen. So schien Arnim zunächst das Studentenleben in seiner romantischen Freiheit interessant; dann fesselte ihn die Sage von Cardenio und Celinde, dann wieder die Sage von Ahasver, das Pilgerleben in Jerusalem; und diese bunten Bildermassen warf er in einen Bottich und rührte sie mit dem Hexenlöffel um. Nur eine falsche Doctrin und falsche Muster können eine solche Verirrung bei dem Dichter der „Kronenwächter" begreiflich machen! Aehnlich ist die Tragikomödie: „der Auerhahn," in welcher die Sage von Otto dem Schützen benutzt ist. Hier geht das Tragische in das Burleske und das Bur-

leske in das Tragische über, ehe man sich's versieht. Heinrich der Eiserne erinnert an die Tyrannen der Puppenspiele und ist höchst burlesk im Verhalten zu seinen Söhnen und Brüdern, selbst wenn er seinen Sohn Heinrich umbringt. Was hilft es, daß die Nebensachen an Shakespeare erinnern, wenn das Ganze ihn parodirt? Die Einleitung enthält in der That eine köstliche Schilderung der Langenweile, die aber in der langen, sich durch eine rhythmisch gährende Prosa dahinschleppenden Dichtung das einzig Kurzweilige ist. Was soll man gar von den eigentlichen Schatten-, Puppen- und Hanswurstspielen sagen, von dem „Loch oder dem wiedergefundenen Paradies," von „Jemand und Niemand," vom „Herrn Hanrei und Maria vom langen Markt," oder vom heroischen Lustspiele: „die Capitulation von Oggersheim," an welches sich das Schauspiel: „die Vertreibung der Spanier aus Wesel im Jahre 1629" würdig anschließt? Das sind doch Alles Nürnberger Spielwaaren für große Kinder! Man glaubt alte Stikkereien vor sich zu haben, an denen die wenigen Perlen beschmutzt sind. Daß ein Dichter wie Arnim so productiv an solchen Hanswurstiaden sein konnte, das beweist nur, wie durch die romantische Strömung auch klare Talente getrübt und in haltlosen Wirbeln fortgerissen wurden.

Wenn Arnim erst nach seinem Tode mehr beachtet wurde, so erfreute sich sein Landsmann, Friedrich de la Motte-Fouqué (1777—1843), ebenfalls ein märkischer Gutsbesitzer, bei Lebzeiten einer großen Popularität, die nur durch die manierirte Bedeutungslosigkeit seiner späteren Schriften und durch die veränderte Zeitrichtung einen bedeutenden Stoß erhielt. Er war zu Brandenburg geboren, der Enkel jenes preußischen Generals Fouqué, der in der Schlacht bei Landeshut von den Oesterreichern gefangen genommen wurde und sich Zeitlebens der Freundschaft des großen Königs erfreute. Er selbst machte als Lieutenant und Rittmeister die großen Schlachten des Befreiungskrieges (1813) mit, nahm dann als Major den Abschied und lebte meistens auf seinem Gute Neunhausen bei Rathenow, später mehrere Jahre in Halle. Er war gleichsam der

märkische Dichterfürst, der gesellschaftliche Mittelpunkt der romantischen Schule. Alle ihre Dichter waren stolz darauf, mit ihm in nähere Beziehung zu treten. Man lese nur das Entzücken Hoffmann's, als er mit Fouqué in Berührung kam! Jean Paul und Goethe erkannten den Dichter an; die Jugend der Freiheitskriege feierte in ihm einen geistigen Vorkämpfer. Er war von einer Productivität, die sich immer wach erhielt, zu seinem Unglücke bis in die spätesten Zeiten hinein, die in ihm nur eine zierlich übermalte Ruine entdecken konnten und seine süßliche Empfindseligkeit und frömmelnde Ritterlichkeit als verbrauchte Utensilien der romantischen Schule verwarfen. Man vergaß dabei, daß die romantische Ironie bei ihm erloschen war, daß eine ernste, edle, vaterländische Gesinnung seine größeren Werke beseelte und die germanistische Richtung, der wir so bedeutende wissenschaftliche Resultate verdanken, die Schuld des Rühmenswerthen und auch des Tadelnswerthen trug, das seine Dichtungen charakterisirt. In der That ist seine Gesinnung höher zu achten, als sein Talent, das wohl einzelne liebliche Blüthen trieb, aber ohne selbstständige Kraft an der manierirten Nachahmung altdeutscher Muster scheiterte und dabei das Große des alten Ritterwesens oft durch die Ritterlichkeit der modernen Wachtparaden verfälschte. Er hatte die Befreiungskriege tapfer mitgefochten, aber das eigentliche Pathos dieser Zeit hatte er so abstract aufgefaßt, daß er es ohne Weiteres mit dem Pathos des altnordischen Ritterthums verwechseln konnte. Persönlichkeiten wie Napoleon oder Blücher hatten doch gewiß eine ganz andere Volksthümlichkeit, als der Schlangentödter Sigurd oder der Isländer Thiodulf; aber die romantische Poesie war so spröde, daß sie durch jede Berührung mit der Gegenwart ihre heilige Keuschheit einzubüßen fürchtete und sich nur in den Dämmerungen der Vorzeit behaglich fühlte. Als der Major Fouqué Professor in Halle geworden, da trat die süße Frömmelei, die sich bisher im Schatten der robusten Ritterlichkeit nicht ganz entfalten konnte, in krankhafter Weise hervor, in einer Fülle von prosaischen und poetischen Geständnissen und in einer so zierlichen Bußfertigkeit, daß sich das Lesepublikum von diesen ungenießbaren Productionen gänzlich ab-

wandte. Es hatte sich aber nur im Extrem das Unwahre der ganzen Richtung deutlich zu Tage gelegt und auch die Wohlwollendsten von ihrer Haltlosigkeit überzeugt. Die Productivität Fouqué's war massenhaft, aber sie fällt eigentlich aus der Literaturgeschichte heraus. Die zufälligen Verwickelungen der Ritterromane sind nur kaleidoskopische Combinationen der Phantasie, welche kein tieferes Interesse darbieten, nur Varietäten derselben Blüthe. Die Monotonie in Styl und Inhalt ist nur eine Folge der geistigen Armuth, welche in dieser beschränkten Welt sich zu Hause fühlt.

Das Ritterwesen, das von Fouqué in seiner ganzen feudalen Herrlichkeit aufgefaßt wurde, bot dem Dichter nicht den reinen Gehalt schöner Menschlichkeit dar, nicht jene hohe Stufe harmonischer Bildung, auf der allein erquickliche und dauernde Schöpfungen gedeihen. Nur eine trübe geistige Richtung kann solche Epochen wählen, in denen blos eine trübe Menschlichkeit gährt. Das Ritterwesen prahlte mit einer tiefen Innerlichkeit, mit einer glänzenden Aeußerlichkeit, aber zwischen beiden bestand kein geistiges Band. Denn wenn die lyrische Ueberschwänglichkeit der Liebe und des Glaubens, dieser tiefsten Gefühle, sich nicht anders aussprechen konnte, als mit dreinschlagender Faust, als mit Speer und Schwert, als in der äußerlichsten Weise, so liegt dabei eine Rohheit des Empfindens zu Grunde, die unserer fortgeschrittenen Zeit fremd und unbegreiflich ist. Die absolute Pauklust des Mittelalters macht diese Flegeljahre der Menschheit wenig für tiefere geistige Auffassung geeignet; am wenigsten, wenn in diesen Kämpfen kein tieferes geschichtliches Interesse gährt, sondern nur die einzelne Persönlichkeit ihre Künste zeigt und ihre tiefsten Herzensgüter bramarbasirend zur Schau trägt, ausruft und mit dem Schwerte vertheidigt. Viel Renommage, viel absichtliches „Tuschiren" liegt in diesem ritterlichen Comment. Man hat nun vielfach gerühmt, daß die Herrlichkeit der persönlichen Freiheit sich glänzend im Ritterthume bewähre; aber sein Comment war ein europäisch allgemeiner und ließ dem Individuellen nur geringen Spielraum. Wir haben es mit einem uniformirten Heere zu thun, das in aufgelöster Linie ficht. Wie der einzelne Mönch war der einzelne Ritter sattelfest in seinen

Satzungen. Er wußte, daß er seine Dame zu vertheidigen und die Unschuld zu beschützen habe; er kannte die Gesetze des Zweikampfes und verstand sich auf Turnier- und Fechtkunst. Das Ritterthum war die zur Aeußerlichkeit erstarrte Dogmatik der Ehre, der Liebe und des Glaubens, die in diesen blanken Eisenmännern gleichsam festgefroren waren. Und wenn diese festgefrorne Poesie aufthaute, so sah man nur den kahlen Begriff und die karge Empfindung, nichts geistig Freies und Lebendiges, lauter dressirte Seelen! Der Unterschied konnte nur ein Mehr oder Weniger der zugemessenen Dosis der Empfindung und des Heldenmuths zeigen. Der Eine hatte mehr Kraft und Gewandtheit, als der Andere; der Eine hatte einen silberschwärzlichen, der Andere einen goldfunkelnden Harnisch; der Eine hatte einen lichtbraunen Hengst, der Andere einen dunkelbraunen. Hier sehen wir ein französisches Turnier, dort einen scandinavischen „Holmgang." Die eine Jungfrau hat ein Lockenköpfchen, die andere „ein wunderschönes Haupt;" die eine hat „sanfte Mondscheinaugen," die andere „wundersame Maid" hat eine weiße Hand, wie „zarten Schnee!" Das ist die Art und Weise, wie Fouqué im „Zauberring" und seinen anderen Ritterromanen individualisirt; die Empfindungsweise entspricht dieser Darstellungsart vollkommen; oder ist es nicht die Sentimentalität eines Stallknechts, wenn der Held des „Zauberrings," Otto, nach einem ritterlichen Pferdegespräche ausruft: „daß dieser Gaul so lichtbraun aussieht, macht mir ihn ganz besonders lieb. Lichtbraun ist für mich eine recht englisch holde Farbe; meine selige Mutter hatte so große lichtbraune Augen, und weil der Himmel da herausblickte, kommt mir die ganze Farbe wie ein leuchtender Gruß des Himmels vor?" Das mag im Geiste des Ritterwesens gedacht sein, zeugt aber von einem poetischen Knappenthume, das auf Menschen des neunzehnten Jahrhunderts einen unbeschreiblich komischen Eindruck macht. Um nun diese monotonen Kampfscenen in pikanter Weise zu verkitten, wird die alte Zaubersage benutzt, welche der Phantasie, wenn sie müde ist, Wunden zu schlagen und zu verbinden, eine freiere Bewegung gestattet.

Der Ritterroman war, so plump er sein mochte, als Spiegel

seines Jahrhunderts in der Ritterzeit gewiß berechtigt; aber seit ihn Ariosto in die vollkommene Heiterkeit der freien Phantastik, seit ihn Cervantes ironisch in seiner unsterblichen Don-Quixotiade aufgelöst, hat seine Erscheinung etwas Gespenstisches und ist nur als derbe Nahrung der Volksphantasie begreiflich, die sich an den geharnischten Raufereien erfreute. So hatte er sich lange vor dem Auftauchen der romantischen Schule in den Leihbibliotheken eingenistet — wir erinnern nur an Spieß, Cramer, Schlenkert, Veit Weber, Vulpius u. A.; aber seine Allianz mit dem Räuber- und Gespensterromane machte ihn zum vogelfreien ästhetischen Proletarier. Als die Romantiker die Apotheose des Mittelalters poetisch durchsetzen wollten, da fanden sie in den Ritterromanen eine aufgehäufte Masse, in welcher als stoffartiges Interesse schon lebendig war, was sie ästhetisch durchgeistigen wollten. Der Uebersetzer des Cervantes, Tieck, ein feiner ironischer Kopf, wußte mit diesem plumpen Ritterthume in der Beleuchtung „der mondbeglänzten Zaubernacht" nicht viel anzufangen; er benutzte es nur als komischen und phantastischen Schlagschatten in seinen großen dramatischen Gemälden des Mittelalters. Novalis nahm nur die mystische Poesie des Mittelalters in sich auf; die Schlegel sahen es nur in der Beleuchtung Calderon's; Brentano bevorzugte die Schwarzkunst und das Zauberwesen; bei Arnim geht neben der grimassirten Ritterlichkeit schon die trauliche Bürgerlichkeit auf. Erst dem wackern Haudegen Fouqué war es vorbehalten, das Ritterwesen mit Stiefeln und Sporen zu verherrlichen und die alten Ritterromane in romantischer Beleuchtung neu zu erwecken. Diese Beleuchtung war indeß kärglich genug; einige lyrische Flitter, einige Züge der alten Heldensage, ein glatter melodischer, zierlicher Styl genügten nicht, einen wesentlichen Unterschied zwischen Spieß und ihm festzustellen, und statt die rohe Masse zu beseelen, wurde Fouqué von ihr herabgezogen und trug dem Stoffartigen seinen Haupttribut ab. Auch mit dem großen Schotten Walter Scott darf man Fouqué nicht in eine Linie stellen. Bei Walter Scott ist das Ritterthümliche nie Selbstzweck; es ist nicht um eine Verherrlichung desselben zu thun; der Duft seiner idealen Lyrik weht

uns nicht aus seinen Schöpfungen entgegen; die Zwecklosigkeit bunter Abenteuer ist ihm fremd. Er schildert uns mit historischem Sinne nationale Kämpfe; seine Helden verfolgen bestimmte Zwecke; und wenn er auch die Aeußerlichkeit des Lebens und der Sitte vorzugsweise malt, so begnügt er sich nicht mit den unbestimmten Umrissen wie Fouqué, mit den Resultaten der Kleider- und Wappenkunde, mit bunten Decorationen, sondern seine Darstellung hat ein homerisch-künstlerisches Gepräge durch die liebevolle Auffassung der ganzen objectiven Welt, welche seine Helden umrahmt. Und diese Helden selbst sind nicht blos da, um die Rüstungen auszustopfen und die beliebten Ritterphrasen als Zettel aus dem Munde hängen zu lassen, nicht blos, um athletische Kraftstücke zu produciren, sondern sie haben ein individuelles Leben und sind mit allem Reichthum charakteristischer Züge ausgestattet. Bei Walter Scott kommt zuerst der Mensch und dann der Ritter; bei Fouqué zuerst der Ritter und dann der Mensch.

Das Studium der mittelalterlichen Poesie brachte diese Blüthen des ritterlichen Geistes bei ihm zur Reife. Er trat zuerst unter dem Namen: Pellegrin auf. 1806 bearbeitete er den Streker'schen Karl und die Historie von Ritter Galmy; 1808 erschien er im zweibändigen Roman: Alwin bereits als selbstständiger gutgerüsteter Ritterpoet. Doch erst mit 1812, mit dem „Zauberring" (3 Bde.), beginnt die Epoche seiner größten Productivität; seine poetischen Ritter stürzten sich waffenklirrend in das Getümmel der Freiheitskriege, und als die nationale Begeisterung schon erloschen, wurden sie allein nicht müde, sich urdeutsch zu geberden, zu kämpfen und zu turnieren und minniglich zu lieben. Der „Zauberring," der Leithammel dieser Romanheerde, hatte auch von Allen das beste poetische Geläute. Er schildert uns das Ritterthum gleichsam in seinen europäischen Perspectiven, vom scandinavischen Norden und seinen Finnen bis zum spanischen Süden und seinen Mohren. Dies ausgebreitete Panorama mit seinen wechselnden Naturschönheiten, mit dem eigenthümlichen Dufte der Volkssagen, der darüber schwebt, mußte für die Einförmigkeit der ritterlichen Gesinnungen und Kampfesscenen entschädigen, die sich unter jedem Himmel gleich blie-

ben. Die Nüancen der Charakteristik hielten sich an die Urtypen der Menschheit und an die Schattirungen der Sonne; man konnte allenfalls einen Mohren von einem Finnen unterscheiden. Dagegen war die Erfindung, die Verknüpfung der Begebenheiten nicht ohne jene Gewandtheit, die sich freilich auch oft im Verlage von Fürst in Nordhausen und Basse in Quedlinburg entdecken läßt, einem Verlage, an welchen auch der Titel dieser Musterdichtung erinnert. Der Styl hatte warme Färbung, innige Wendungen und sentimentalen Schwung; doch war es nicht die Wärme der sommerlichen Natur, sondern die eines geheizten Treibhauses mit erkünstelten Blüthen und seltsam geschnitzten Blattgestaltungen. „Die Fahrten Thiodulf's des Isländers" (1815) beginnen wie eine skandinavische Don-Quixotiade; doch die derbe Ironie löst sich bald in lauter Vortrefflichkeit und Andacht auf. Die Scenerie dieses Romans ist bunt und mannichfaltig. Von den Einöden Islands, über denen der Feuerberg Hekla dampft, werden wir in die schönen Gefilde der Provence und dann nach Constantinopel geführt, wo der Held, ein getaufter isländischer Heide, an der Spitze der Wäringer die Bulgaren zurückschlägt. Dieser Thiodulf ist von einer ungeschlachten Naivetät, die anfangs recht dumme Streiche macht, sich aber später zu einem in Kraftstücken hervorragenden Ritterthum abschleift. Ein ähnlicher Nordlandsrecke ist der Norweger „Sintram," der Ritter, neben dem die Gespenster des Todes und Teufels einherreiten, und der sich erst von ihrer Macht befreit, als er dem Rath des Teufels, sich der schönen Gemalin des Ritters Folko zu bemächtigen, kein Gehör giebt. Dieser „Sintram" ist übrigens ein echter Raubritter, wie sein Vater Björn Gluthauge, welcher auf den Eber das heilige Gelübde thut, jeden Hansekaufmann zu tödten, der ihm in die Hände fallen würde. Der große Schwarm der übrigen Romane und Novellen wühlte nur den Staub von der romantischen Heerstraße auf. Vieles darin ist für Cavalleristen und Hippologen von Interesse, denn die Pferde sind oft psychologischer behandelt, als die Menschen.

Doch wie jede Dichternatur, mag sie auch sonst noch so sehr in's Kraut schießen, eine wenn auch kurze Blüthe treibt, die ihren innern

Zauber an einem schönen Tage der Sonne erschließt, so erging es auch Fouqué, und diese zarte Blüthe war die „Undine" (1813). Das war die Quintessenz seiner Phantasie. Diese seelenlose Undine war seine einzige Dichtung, welche eine Seele hatte! Sie sprach zugleich das Geheimniß der Romantik aus: die Beseelung der elementarischen Natur. Diese duftige Wassernixe und der Wassergott Kühleborn, der sich plötzlich in eine Cascade verwandelt und seinen Gegnern eine erquickende Douche ertheilt, haben trotz aller frommen Anklänge eine heitere heidnische Färbung, die noch dadurch erhöht wird, daß der Tod in Gestalt eines Kusses das Leben raubt! Das Element des Thales, das Wasser, ist nie lieblicher gefeiert worden, als in dieser träumerischen „Undine;" es ist in seiner Art und Unart mit größerer Virtuosität geschildert, als dies dem Dichter sonst bei menschlichen Charakteren gelingt. Man glaubt hinter die Coulissen der Schöpfung zu sehen, wo die Elementargeister des Paracelsus Toilette machen, ehe sie uns neckend den Schaum der Fluthen in's Gesicht spritzen. Und wie ein glücklicher Gedanke auch die Form verzaubert, so ist der Styl der „Undine" sinnig, einfach und klar und von allen buntfarbigen Schlacken der Manier geläutert.

Weniger läßt sich dies von Fouqué's lyrischen Dichtungen, von seinen kleinen Liedern sagen, welche Heine „süße, lyrische Kolibris" nennt. Wohl verdienen einige mit den bunten, glänzenden, leichtflatternden Vögelchen verglichen zu werden; doch die meisten sind steif, von gezierter Einfachheit und hölzerne Vögel mit buntem Anstriche. Auch seine wohlgemeinten „Kriegslieder" haben nicht den Schwung eines Tyrtäos und sind von häßlicher Manier angekränkelt, die in späteren geistlichen Dichtungen stereotyp wurde.

Ehe Fouqué seine poetische Klinge für die Ritterromane schliff, hatte er sich bereits in zahlreichen Schöpfungen für das „unsichtbare Theater" der Romantiker versucht. 1804 hatte er unter dem Namen „Pellegrin" und unter den Auspicien von August Wilhelm Schlegel seine ersten dramatischen Versuche herausgegeben, welche die kokette Diction der Romantiker in südlichen, farbenreichen Rhythmen und Reimen zur Schau trugen. Alboin, Eginhard und Emma,

Thassilo u. A. waren die Helden, die er verherrlichte. Nach dem reimenden Süden kam der alliterirende Norden an die Reihe. Die Zeit war ernster geworden. Gegen die siegreichen romanischen Völker mußte man die germanischen Helden des Nordens, die gewaltigen, sagenhaften Recken aufbieten, welche den Drachen zu erlegen wußten. So erschien Fouqué's Hauptwerk, die Trilogie „der Held des Nordens" (1810), dem großen Philosophen Fichte gewidmet, der allerdings nichts Recken- und Sagenhaftes an sich hatte, aber doch als ein moderner Gedankenriese die Urkraft germanischer Natur und ihre hohe Energie an sich selbst darstellte und so den Kampfschild des Gedankens begeistert schlug. Wenn man das überschwängliche Lob, das Jean Paul und die Rahel diesem Werke ertheilten, mit dem Lobe Heine's vergleicht: „Sigurd der Schlangentödter ist ein kühnes Werk, worin die altskandinavische Heldensage mit all' ihrem Riesen- und Zauberwesen sich abspiegelt. Die Hauptperson des Drama's, der Sigurd, ist eine ungeheure Gestalt. Er ist stark wie die Felsen von Norweg und ungestüm wie das Meer, das sie umrauscht. Er hat so viel Muth wie hundert Löwen und so viel Verstand wie zwei Esel," so spiegelt sich bereits der Unterschied der Zeiten in dieser verschiedenen Auffassung ab. In der That fehlt es dieser riesenhaften Tragödie an Verstand. Im Drama läßt man sich die Motivirung durch märchenhafte dii ex machina, durch rathende Götter, durch sprechende Vögel und Zaubertränke, durch unerklärliche Stimmungen nicht gefallen, denn der Held wird dadurch der Spielball willkürlicher und äußerlicher Einflüsse, und statt der Collision bestimmter Interessen haben wir den Kampf fabelhafter Mächte. Es lagert auf diesem Stücke ein dicker Nebel; man sieht wohl die Klingen blitzen im Kampfe, aber die Gestalten verschwimmen im unklaren Grauen. Die Leidenschaften haben etwas Uebermenschliches; sie gehen nicht aus den Tiefen des Herzens hervor, sondern aus irgend einer ungekannten Tiefe der Götter- und Zauberwelt. Darum häufen sich die unheimlichen Gräuel, und die Rache einer Brynhildis und Gudruna kriecht hervor, wie die Schlange aus altem Gemäuer. Brynhildis ist eine Kassandra, welche durch ihre Runen

schon die Zukunft kennt, Gudruna eine Medea, welche zwecklos mordet. Beides ist undramatisch. Ebenso undramatisch ist die Naivetät, mit welcher Sigurd seine Abenteuer ausführt. Das Grandiose geht oft in das Groteske über; bei den meisten läßt sich gar Nichts denken und empfinden. Auch die Wiederholungen derselben Thaten und Motive sind im Drama unzulässig. So freit Sigurd in ähnlicher Weise um Brynhildis und Gudruna; so rächt sich Gudruna in ähnlicher Weise wie Brynhildis. Das macht den Eindruck des rohen, unverarbeiteten Materials, über das erst der rechte Dichter kommen muß, denn Fouqué verräth nicht die entfernteste Ahnung von dramatischer Architektonik und dramatischem Rhythmus. Die Trilogie ist nach der Niflungensage der Edda gearbeitet und zerfällt in drei Theile: „Sigurd der Schlangentödter," „Sigurd's Rache" und „Aslauga." Der erste Abschnitt ist der beste, reich an kecken Nebelbildern der Phantasie und glänzenden Einzelnheiten des Styls; Sigurd's Rache ist zu reich an Schlächtereien, zu sehr von grellflackernder Beleuchtung erhellt, und Aslauga als idyllisches Austönen der schrecklichen Disharmonieen gemahnt in seinem gezierten Style an die Pegnitzschäferspiele. Der Conflict in dieser Aslauga ist nicht mehr skaldenhaft, sondern echt ritterlich-feudal. Der Drache Faffner, mit dem hier die Liebe des Königs kämpft, ist das ständische Vorurtheil, das nur siegend besiegt wird, indem sich Aslauga, das Hirtenmädchen, als legitimes Fürstenkind ausweist. So süßlich gespreizt wie in der Aslauga ist Fouqué's Styl freilich in den andern beiden Dramen nicht; hier athmet er oft die Kraft ursprünglicher Begabung und spiegelt in angemessener Weise die Effecte des Lieblichen und Grauenhaften. Doch hin und wieder schlingt er sich auch hier wie ein zierlich betroddeltes Porte-d'epée um den Griff von Sigurd's Heldenschwert. An die dramatische Form erinnert auch Fouqué's „Altsächsischer Bildersaal" (4 Thle., 1817 und 1818), eine langweilige Dialogisirung altdeutscher Geschichtsscenen im Style der schlechtesten dramatisirten Historien. Es beginnt mit dem Cherusker Herrmann und schleppt sich durch einige dürre Epochen der deutschen Geschichte fort. Die poetischen Lichtblicke

werden immer seltener, und die Manier des Styls wird zuletzt zur Grimasse. Ein späteres Drama: „Don Carlos" (1823) corrigirt den Schiller im Sinne der romantischen Dichtung. Ein Posa kommt in dem Stücke nicht vor; dagegen sind Philipp und Alba herrliche Charaktere, die man bewundern und bedauern soll. Noch rostete das Schwert der Befreiungskämpfer nicht in der Scheide, und schon vergötterten sie die Attila's und Napoleon's! Die Vielseitigkeit Fouqué's, die sich in allen Formen versuchte, ohne eine einzige rein auszuprägen, mußte sich auch im romantischen Epos versuchen, das unter seinen Händen nur ein gereimter Ritterroman wurde. So der dreibändige „Bertrand Duguesclin" (1821), der wieder einmal in südlichen Stanzen erschien, aber dabei im corrumpirten Style des altdeutschen Minneliedes, halb Tasso, halb Walter von der Vogelweide, mit hindurchschillernden feudalen Tendenzen und einigen verblümten Lobreden auf Preußens Heerführer. Mit größerer phantastischer Freiheit bewegt sich „Corona" (1814), in welcher Licht und Schatten glücklicher vertheilt sind, als in Fouqué's meisten Compositionen. Die Heldin ist eine dämonische Frauengestalt, eine emancipirte Dame, welche die große Tour über die europäischen Vulkane macht, in Haß und Liebe wechselnd entbrennt und sich nur durch ihre Schönheit und Hexenkünste, sowie durch ihre Zaubermacht von den modernen fahrenden Damen unterscheidet. Diese „Zauberin" war übrigens gleichzeitig eine allegorische Gestalt, in welcher die Napoleonische Weltherrschaft versinnlicht wurde, deren Lockungen der tapfere Ritter Romuald, das treue deutsche Volk, widersteht. Zuletzt besiegt Romuald die Corona, welche sich sterbend von ihm taufen läßt. Hiermit reißt der allegorische Faden wieder ab, und ein romantisches Motiv aus Tasso's „befreitem Jerusalem" wird als Schlußstein in den Bau der Dichtung eingemauert. Der Styl Fouqué's athmet in der „Corona" oft eine liebenswürdige Treuherzigkeit, ein Grundzug dieses „wackern Degens," dessen tüchtiger poetischer Fonds noch bedeutend genug sein muß, um seine verspätete Ritterlichkeit nicht geradezu als Caricatur erscheinen zu lassen. Ueberhaupt trat in seinen späteren Werken das tapfer dreinschlagende

Haudegenthum mehr in den Hintergrund gegen die phantastischen Spiele der Elementargeister, wenn er auch in diesen Nachdichtungen den Zauber der „Undine" nicht mehr erreichte. Seine „Sophie Ariola" (1825) ist ein Luftgeist, anklingend an Shakespeare's „Ariel," und wie sie mit dem Täubchen auf der Schulter erscheint, so erscheint Fiammetta in „Erdmann und Fiammetta" (1826) mit dem Kranze von Feuerlilien auf dem Haupte, im feuerrothen Kleide als der Feuergeist, dessen Heimath der Aetna ist. Aus den Flammen des Kraters errettet sie der deutsche Maler Erdmann, der Sohn eines verschütteten Bergmannes in Goslar, in welchem gleichsam der solide „Erdgeist" repräsentirt ist, der zuletzt auch seine Feuerbraut heimführt. Schade, daß in diesen Dichtungen die Erfindung so schwach ist und nicht zu fesseln vermag! In der „Undine" hatte die Naturmacht selbst eine glaubliche lebensvolle Gestalt gewonnen — hier flüchtet sich die elementarische Bedeutung mehr in äußerliche Attribute. Noch abenteuerlicher waren Erzählungen, wie: das Galgenmännlein, in welchem ein Teufel im Glase, der alle Wünsche gewährt, die Hauptrolle spielt; Mandragora (1827) mit den Zauberwirkungen der häßlichen menschenähnlichen Wurzel, die einen Leichengeruch verbreitet und selbst einen Wehelaut ausstößt; Fata Morgana (1830), eine Novelle, in welcher dies Trugbild der Natur von einem jungen Doktor für Wirklichkeit gehalten wird, u. a.

Fouqué's Productivität wurde noch durch die seiner Frau (geb. von Briest, 1773 bis 1831) ergänzt, welche viele Romane im romantischen Ritterstyle herausgab, sich daneben auch mit den Fragen weiblicher Bildung theoretisch beschäftigte. Das Süßliche und Frömmelnde, das Fouqué's Schriften charakterisirt, wurde in denen seines Freundes Franz Horn (1781—1837) zur vollkommenen Manier, ohne alle faustrechtliche Kräftigkeit. Eine Koketterie mit der Krankheit geht durch alle seine Schriften hindurch, und in seinem Werke über „Shakespeare's Schauspiele" (5 Bde. 1823—31) faßt er den gesundesten Dichter aus der Perspective eines Krankenbettes auf, indem er mit Vorliebe gerade die wenigen verwandten Seiten,

die Sonnenflecken des großen Poeten hervorsucht und ihn ganz auf das Niveau der schwächlichen Romantik herabzieht. Verdienstlicher ist seine „Geschichte und Kritik der Poesie und Beredtsamkeit der Deutschen von Luther's Zeit bis auf die Gegenwart" (4 Bde. 1822—29), in welcher für die ersten Jahrhunderte vieles Material mit Fleiß gesammelt ist. Seine Romane: „die Dichter (1801), „Liebe und Ehe" (1819) u. a., enthalten zwar manches gelungene Charakterbild, werden aber durch ihre süße, verschwommene Manier und durch die sentimentalen Kunstreflexionen um jede erfreuliche Wirkung gebracht.

Sechster Abschnitt.

Romantische Dramatiker.

Heinrich von Kleist. — Adam Oehlenschläger.

Wenn man die Tragödieen und Komödieen Tieck's, der Schlegel, Brentano's, Arnim's und Fouqué's zusammennimmt, so kommt eine keineswegs unbedeutende romantische Schaubühne heraus. Doch kann man nicht im Ernste jene Dichtungen in zufälliger dialogischer Form für Dramen erklären. Ganz anders verhält es sich mit den Dramen von Zacharias Werner, deren Wirkung auf dem Festhalten dramatischer Grundgesetze beruht. Wir haben diesen Dichter schon bei dem Ueber- und Untergange der Classicität in der Romantik, den er am schlagendsten darstellt, gewürdigt. Er ist in seiner Hinneigung zum Mysticismus und Katholicismus ein echter Romantiker; aber der Ernst seiner Collisionen und die Größe seiner Gesinnung ließ ihn nicht ganz in jene leeren Spielereien versinken, in denen so viele poetische Kräfte von den Gleichstrebenden vergeudet wurden.

Noch bedeutender als Werner's dramatisches Talent ist das Heinrich's von Kleist (1776—1811), welches die romantische Richtung zu den geschlossensten Kunstwerken befestigte und von dem

großen Britten sich mehr aneignete, als die Vorliebe für dramatische Regellosigkeit und für die Witzhaschereien der Clowns. Aber wie Werner an einer angeerbten fixen Idee zu Grunde ging, so litt auch Kleist's Psyche an irgend einem Grundfehler der organischen Bedingungen, gleichsam an einem versteckten Wahnsinne, der plötzlich aus einem Winkel der Seele hervorkam und seine klarsten Gedanken und Zeichnungen verschattete, der sich aber in seinem Leben als ein rathlos unruhiger Drang, als das ewig vergebliche Sehnen nach dem Sonnenscheine des Glücks offenbarte. Wozu solche Stockungen in den geheimsten Räderchen des Organismus führen können, das bewies auch sein Selbstmord, die Art und Weise, wie er sein Leben gleich einer Tragikomödie fast knabenhaft beschloß. Kleist ist während seines Lebens unbeachtet geblieben; jetzt ist man eher in das entgegengesetzte Extrem der Ueberschätzung gefallen. Wenn man sein Leben, sein Portrait, seine Werke sorgsam in's Auge faßt, so sieht man bald, daß hier keine große harmonische Dichterorganisation im Styl eines Schiller und Goethe vor uns steht, sondern daß eine von Hause aus bedeutende Kraft durch einen krankhaften Riß auf ewig von dem Ideale geschieden ist. Bei keinem der romantischen Dichter empfinden wir solche Wehmuth über diese Disharmonie, als bei Kleist, dessen Begabung auf das Höchste hinzuweisen schien, und der trotz dieser tiefen Schatten doch einige Dichterwerke von bleibender Bedeutung geschaffen.

Heinrich von Kleist wurde 1776 in Frankfurt an der Oder geboren, wo sein Vater als Officier in Garnison stand. Die Officiercarrière genügte seinem strebsamen Geiste nicht; die Fesseln der Disciplin schienen ihm eine Beeinträchtigung echt menschlicher Freiheit. „Der Soldatenstand," schreibt er, „dem ich nie von Herzen zugethan gewesen, weil er etwas Ungleichartiges mit meinem ganzen Wesen in sich trägt, wurde mir so verhaßt, daß es mir nach und nach lästig wurde, zu seinem Zwecke mitwirken zu müssen. Die größten Wunder militairischer Disciplin, die der Gegenstand des Erstaunens aller Kenner waren, wurden der Gegenstand meiner herzlichsten Verachtung; die Officiere hielt ich für so viele Exerciermeister, die Soldaten

für so viele Sclaven, und wenn das ganze Regiment seine Künste machte, schien es mir als ein lebendiges Monument der Tyrannei. Dazu kam noch, daß ich den übeln Eindruck, den meine Lage auf meinen Charakter machte, lebhaft zu fühlen anfing. Ich war oft gezwungen zu strafen, wo ich gern verziehen hätte, oder verzieh, wo ich hätte strafen sollen, und in beiden Fällen hielt ich mich selbst für strafbar. In solchen Augenblicken mußte natürlich der Wunsch in mir entstehen, einen Stand zu verlassen, in welchem ich von zwei durchaus entgegengesetzten Principien unaufhörlich gemartert wurde, immer zweifelhaft war, ob ich als Mensch oder als Officier handeln mußte, denn die Pflichten Beider zu vereinen, halte ich bei dem jetzigen Zustande der Armeeen für unmöglich.“ Kleist nahm seinen Abschied und studirte in Frankfurt; doch das Weltbürgerthum, das damals in allen jungen Köpfen gährte, konnte auch im Staats- und Fürstendienste nur eine Schranke finden. Unser Posa schwankte daher zwischen excentrischen Planen. Bald wollte er nach Paris reisen, um die Franzosen in die Kant'sche Philosophie einzuweihen; bald wollte er in arkadischer Idylle auf dem Lande ein häusliches Glück genießen. In Paris selbst, wohin er mit seiner Schwester gereist, fühlte er sich mitten im Weltgewühle einsam und verlassen; sein deutsches Gemüth fand in diesem leidenschaftlichen Treiben kein Genüge, und eine unermeßliche Oede gähnte ihm entgegen. Sein Liebesverhältniß zu einer Frankfurterin, das in einigen interessanten Briefen fortlebt, hielt die Sehnsucht nach der Heimath immer wach in ihm, obschon diese Liebe selbst eigenthümlich geartet war und zu keinem günstigen Resultate führen konnte. Denn seine Braut war ihm nicht ein Ideal, er wollte sie erst zu einem bilden. Seine Liebesbriefe sind im höchsten Grade doctrinair; er steht seiner Braut gegenüber immer auf dem Katheder und handhabt den Kant'schen kategorischen Imperativ. Von Paris zurückgekehrt, hielt er sich anfangs, 1801, in der Schweiz auf, wo er mit Zschocke und dem jungen Wieland in Berührung kam; später, 1803, in Weimar, wo er den Vater kennen lernte, der von seinem aufkeimenden Talente so entzückt war, daß er nach der Vorlesung einiger Scenen aus „Robert Guiskard“

an einen Freund schrieb: „Wenn die Geister des Aeschylus, Sophokles und Shakespeare's sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das kaum, was Kleist's „Tod Guiskard's des Normannen," sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblicke an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dramatischen Literatur auszufüllen, die, nach meiner Meinung wenigstens, selbst von Goethe und Schiller nicht ausgefüllt worden ist." Trotz dieser auszeichnenden Anerkennung gelang es Kleist nicht, zur Geltung zu kommen. Dies verstimmte ihn in hohem Grade, da er den Götzen des Tages gegenüber seine tiefere Bedeutung fühlte. Hierzu kam das Unglück des Vaterlandes, Preußens Schmach, die ihn um so empfindlicher berührte, da er seit 1804 in den Staatsdienst getreten und in Königsberg eine Anstellung als Diätar erhalten hatte. 1807 wurde er an den Thoren Berlins von den Franzosen verhaftet und nach Fort de Joux abgeführt. Nach seiner Freilassung, 1808, hielt er sich abwechselnd in Dresden und Berlin auf. Wie flammend sein Haß der Fremdherrschaft war, dafür zeugen die wenigen erhaltenen patriotischen Gedichte, deren fulminante Kraft diejenigen Fouqué's und Brentano's weit hinter sich läßt, z. B. „Germania an ihre Kinder":

— — Horchet, durch die Nacht, ihr Brüder,
Welch' ein Donnerruf hernieder?
Stehst du auf, Germania?
Ist der Tag der Rache da?

Deutsche, muth'ger Kinder Reigen,
Die, mit Schmerz und Lust geküßt,
In den Schooß mir kletternd steigen,
Die mein Mutterarm umschließt,
Meines Busens Schutz und Schirmer,
Unbesiegtes Marsenblut,
Enkel der Cohortenstürmer,
Römerüberwinderbrut!

Zu den Waffen! Zu den Waffen!
Was die Hände blindlings raffen,

Mit dem Spieße, mit dem Stab
Strömt in's Thal der Schlacht hinab!

Wie der Schnee aus Felsenrissen,
Wie auf ew'ger Alpen Höh'n,
Unter Frühlings heißen Küssen
Siedend auf die Gletscher gehn:
Katarakten stürzen nieder,
Wald und Fels folgt ihrer Bahn,
Das Gebirg hallt donnernd wieder,
Fluren sind ein Ocean.

So verlaßt, voran der Kaiser,
Eure Hütten, eure Häuser,
Schäumt, ein uferloses Meer,
Ueber diese Franken her!

Dieser warme patriotische Herzschlag von gesunder Kraft, durch den sich Kleist von den übrigen Romantikern vortheilhaft unterscheidet, mußte 1809 nach der Niederlage von Wagram bei der allgemeinen Hoffnungslosigkeit des Vaterlandes sich verzehrend gegen das innerste Gemüth des Dichters wenden und sich dort mit jenen trüben und krankhaften Stoffen verbinden, welche durch seinen Umgang neue, verderbliche Nahrung erhielten. Einen solchen unseligen Einfluß übte in Dresden der romantische Sophist Adam Müller, noch mehr aber eine Frau, Henriette Vogel, welche sich einbildete, an einem unheilbaren Uebel zu leiden, obgleich ihr unheilbares Uebel eben in dieser Einbildung bestand, auf unsern Dichter aus. Er hatte ihr einmal das Versprechen geben müssen, sie zu erschießen, ein Versprechen, das er leider zu bereitwillig gab, indem es mit seinen unheimlichen Marotten und mit der souverainen Gleichgiltigkeit gegen das Leben zusammenhing, die nur bisweilen durch die Sehnsucht, etwas Gutes zu thun, unterbrochen wurde. Für diese Lebensauffassung, die nicht ohne einen Schimmer von Größe war, ist folgende Stelle aus einem Briefe Kleist's (1806) bezeichnend:

„Wer wollte auf dieser Welt glücklich sein! Pfui, schäme Dich, möchte ich fast sagen, wenn Du es willst. Welch' eine Kurzsichtigkeit, du edler Mensch, gehört dazu, hier, wo Alles mit dem Tode

endigt, nach Etwas zu streben! Wir begegnen uns, drei Frühlinge lieben wir uns, und eine Ewigkeit fliehen wir auseinander. Und was ist des Strebens würdig, wenn es die Liebe nicht ist! Ach, es muß noch etwas Anderes geben, als Liebe, Glück, Ruhm und XYZ, wovon unsere Seelen nichts träumen."

„Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht, es ist ein blos unbegriffener. Lächeln wir nicht noch, wenn die Kinder weinen? Denke nur diese unendliche Fortdauer! Myriaden von Zeiträumen, jedweder ein Leben, für jedweden eine Erscheinung wie diese Welt! Wie doch das kleine Sternchen heißen mag, das man auf dem Sirius, wenn der Himmel klar ist, sieht? Und dieses ganze ungeheure Firmament nur ein Stäubchen gegen die Unendlichkeit! Sage mir, ist dies ein Traum? Zwischen je zwei Lindenblättern, wenn wir Abends auf dem Rücken liegen, eine Aussicht, an Ahnungen reicher, als Gedanken fassen und Worte sagen können. Komm', laß uns etwas Gutes thun und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben werden. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen! Sieh', die Welt kommt mir vor wie eingeschachtelt, das Kleine ist dem Großen ähnlich!"

Den 21. November 1811 erschoß Kleist zuerst seine Freundin, dann sich selbst, eine Meile von Potsdam bei dem sogenannten neuen Kruge zum Stimming. Wollte er blos sein gegebenes Wort einlösen? In der That schienen Beide dies nur so zu betrachten, „als ob sie aus einem Zimmer in das andere gingen." „Das Kleine ist dem Großen ähnlich!" Das Leben mit Scherzen fortzuwerfen, wie man einen Stein in's Wasser wirft, das ist klein und nicht groß; es ist der Gipfel aller Verirrungen, die romantische Ironie in's Leben zu übertragen und triumphirend über seine Nichtigkeit sich den Tod zu geben. Man lese den letzten Brief, den Beide an ihrem Todestage schrieben, und man wird erstaunen über diese beispiellose Frivolität, die zuletzt doch in den Principien der romantischen Schule wurzelt. „Wir unsererseits wollen Nichts von den Freuden dieser Welt wissen und

träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir mit langen Flügeln an den Schultern umherwandeln werden." Die Freundin fügt hinzu:

> Doch wie das Alles zugegangen,
> Erzähl' ich euch zur andren Zeit;
> Dazu bin ich zu eilig heut'!"

Sie sprangen und scherzten in bester Laune und warfen Steine in's Wasser, ehe sie sich den Tod gaben. Man darf Kleist zu keinem Cato und Brutus machen! Seine That ist aus einer halb kindischen, halb wahnsinnigen Stimmung hervorgegangen, ein echt romantischer Selbstmord ohne Leidenschaft, der das Leben ausstreicht, wie eine zu lange Scene in einem Drama, und zur Verwandlung klingelt, wenn es ihm so beliebt!

Kleist's Leben ist der Commentar zu seinen Schriften; denn diese unglaubliche Vermischung von Kraft und Schwäche, Größe und Kleinheit, Gesundheit und Krankhaftigkeit ist nur aus den ganz eigenthümlichen individuellen Bedingungen zu begreifen, die auch auf sein Leben bestimmend einwirkten. Sein ursprüngliches Talent ist nicht hoch genug anzuschlagen, denn es hat Kraft und Kühnheit, Tiefe der Empfindung, Innigkeit, Fülle, Weihe der Leidenschaft, gebietet über Naturlaute des Gefühls und schlagende Motive der Charakteristik, treibt seine Gestalten aus einem Naturgrunde mit innerer Nothwendigkeit hervor und hat den Trieb der schönen geschlossenen Form, der den anderen Romantikern fehlt. Wenngleich Shakespeare das culminirende Gestirn seiner Bildung war, so haben doch auch Kant und Schiller einen nicht unbedeutenden Einfluß auf ihn ausgeübt und ihn vor einer einseitig phantastischen Richtung beschützt. Wie sehr muß man bedauern, daß alle diese unleugbaren Vorzüge an vollkommener Entfaltung durch einen krankhaften Zug des Denkens und Empfindens gehemmt wurden, der mit einer gesuchten Naturmystik die Heiterkeit und Festigkeit seiner Gestalten trübte und mit den Räthseln des Somnambulismus selbst die klare Welt geschichtlicher Thaten durchflocht. Schon das war ein bedenkliches Zeichen, daß er seine dichterischen Probleme in jenen Tiefen der Charaktere suchte, wo der

unaufgelöste Widerspruch in wunderbar verschlungenen Eigenschaften wohnt, in den Extremen des Empfindens und Wollens, nicht in der schönen Mitte reiner Menschlichkeit. Wir wollen es nicht tadeln, daß er in jener realistischen Manier der Romantiker motivirte, die ebenso oft in Mystik umschlug und durch einen Zwang der Natur in undramatischer Weise die freie Selbstbestimmung aufhob; es lag darin ein heilsames Gegengewicht gegen den abstracten Heroismus, der das Individuelle in ein allgemein gehaltenes Pathos verflüchtigte. Aber man vergleiche Egmont's Wehmuth, wenn er von der schönen Gewohnheit des Daseins und Wirkens scheidet, mit der fieberhaften Aengstlichkeit, mit welcher sich der „Prinz von Homburg" an das Leben klammert, und man wird eingestehen müssen, daß hier der Dichter aus Opposition gegen kraftstrotzende Phrasenhelden zu weit gegangen ist und seinen menschlich fühlenden Heroen doch jedes Piedestal der Größe unter den Füßen fortzieht. Der Unglauben an das sittliche Ideal war in der romantischen Schule zu tief gewurzelt, um nicht eine Schwächlichkeit der Gesinnung hervorzurufen, an welcher auch Kleist's Dichtungen kranken. Der Wurm der Skepsis nagt an ihnen. Wenn er den Heldenmuth schildert, so zeigt er uns Bravourstücke glücklicher Stimmungen im Kampfesrausche; doch er läßt ihn verstummen, wenn er einsam dem Tode gegenübersteht. Wenn er uns die Liebe darstellt, so zeigt er sie uns nur als eine dämonische Naturmacht, bald als wilden, unbändigen Trieb, der sich unter flammenden Heroismus versteckt, bald als grenzenlose Hingebung, die einer Wegwerfung der Persönlichkeit nahe steht und an's Unwürdige streift. Daß Kleist auch gehaltene und würdige Kraft zu schildern vermag, das beweist der Charakter des „Kurfürsten" im „Prinzen von Homburg," wie überhaupt viele seiner Charaktere fest, gesund und markig dastehen. Die Composition seiner Dramen übertrifft bei weitem an Correctheit der Entwickelung, in Verschlingung und Spannung, was die übrigen Romantiker hierin geleistet; sein dramatischer Styl ist kräftig und selbstständig, den Charakteren und Situationen angemessen und bewahrt die maßvolle Mitte des Ausdrucks zwischen den Extremen der Naturwahrheit und des idealen Schwungs.

Von seinem ersten Trauerspiele: „Robert Guiskard“ sind uns nur Fragmente erhalten, die von vielem dramatischem Leben und glücklicher Steigerung Zeugniß geben. „Die Familie Schroffenstein“ (1803) ist ein „Romeo und Julie“ in Rembrandt'scher Färbung, nur daß hier nicht der Haß zur Folie der im Vordergrunde stehenden Liebe dient, sondern die Liebe zur Folie des Hasses. Der Haß aber, der so massenhaft und maßlos auftritt, ist häßlich und als Mittelpunkt einer Tragödie unerträglich. Wie meisterhaft läßt Shakespeare nur in wenigen schlagenden Scenen die Capuletti und Montecchi ihren Familienhaß austoben, während er sonst nur als dunkle Hemmung der Liebe herausgefühlt wird. Bei Kleist aber sehen wir nur einen in Greueln aller Art schwelgenden Haß, der durch Erbschaftsinteressen schwach motivirt ist, und die Liebe von Ottokar und Agnes ist nur eine Episode in den finsteren Verwickelungen der Familienfeindschaft. Hierzu kommt, daß die ganze Handlung auf einem Mißverständnisse, auf einem Zufalle beruht, der als Grundlage der Tragödie unberechtigt bleibt, mag auch die romantische Ironie mit Lächeln das Große aus dem Kleinen ableiten. Und dieser Zufall selbst ist eine unglückliche Reminiscenz aus dem Macbeth'schen Herenkessel, die, wie die ganze Katastrophe, in's Burleske umschlägt. Der schädliche Einfluß, den Shakespeare auf junge Talente, ja auf ganze Literaturrichtungen ausgeübt, welche Wesentliches und Unwesentliches bei ihm nicht zu sondern verstanden, läßt sich auch an dieser „Familie Schroffenstein“ nachweisen. Die Tragödie hat überdies keinen Helden, sondern bewegt sich in einer massenhaften Collision. Auch die Vorliebe für falsche Contraste ist im letzten Acte deutlich ausgeprägt. Denn aus Opposition gegen die platonische Liebe eines Max und einer Thekla giebt Kleist seinen Liebenden einen starken, sinnlichen Zug, der in der Verkleidungsscene in der Grotte an's Lüsterne streift, das plötzlich mit dem Gräßlichen contrastirt wird. Der Contrast feuriger Liebeshoffnung mit einem finster hereindrohenden und treffenden Schicksale ist hier in's Grelle verzeichnet. Trotz dieser Ausstellungen hat die Tragödie große und originelle Vorzüge. Unleugbar hat der dramatische Proceß Aehnlichkeit mit dem juristi-

schen. Beide beruhen auf einer Collision; bei beiden kommt es darauf an, sowohl den Thatbestand, als auch das Für und Wider der Parteien klar darzulegen; bei beiden wird durch die Dialektik der Gründe die Spannung auf das Resultat lebendig und der einzelne Fall unter ein allgemeines Gesetz subsumirt, das dort der positiven Gesetzgebung, hier dem Reiche der Ideeen angehört. Diese dialectische Seite, die dem Dramatiker so wesentlich ist, welche die Handlung gleichzeitig in Fluß bringt und ihre Einheit bewahrt, ist schon in der „Familie Schroffenstein“ mit Meisterschaft ausgebildet. Räumt man einmal das Proton Pseudos des Stücks ein, so entwickelt sich die Handlung aus demselben mit der Spannung eines juristischen Processes, der durch immer neue Incidenzfälle an Ausbreitung gewinnt. Und welche Fülle psychologischer Feinheiten, die dem idealen Freskenstyle unserer Tragödie so fern lagen! Wie vortrefflich ist das Mißtrauen in seinem Wachsthum geschildert, das immer neue Fäden der Verwickelung aus sich selbst zieht! Sylvester's edler Sinn, seine prüfende Unparteilichkeit, sein inneres Zusammenbrechen bei dem ungerechten Fluche des alten Freundes, seine mannhafte Erhebung contrastiren vortrefflich mit Rupert's lakonisch-lauerndem Wesen, demselben Jeronimo gegenüber, als er über seiner Ermordung brütet. Die Diction Kleist's vermeidet die Gemeinplätze der rhetorischen Schönheit und sucht eine originelle Haltung, die indeß noch nicht festbegründet ist, indem sie von Reminiscenzen an Shakespeare und Schiller wimmelt.

Die „Penthesilea“ (1809) ist ein in Einzelnheiten grandioser, im Ganzen verfehlter Versuch, die Nymphomanie poetisch darzustellen. In der That läßt sich für die Leidenschaft der Amazonenfürstin und „den Donnersturz ihrer Seele“ kein milderer Ausdruck finden.

Die Dialektik des Hasses und der Liebe ist ohne Frage eine würdige Aufgabe für den dramatischen Dichter; aber in der „Penthesilea“ ist sie bis zur Unnatur gesteigert. Wenn schon die oft betonte „Busenlosigkeit“ der Heldin widerwärtig ist, so ist es noch mehr ihr krankhaftes Gelüste, „des Achilleus üppige Glieder abzumähen,“ ihm in die Brust zu beißen, und zuletzt die Greuelthat, ihn mit ihren Hunden

zu zerreißen. Die grellsten Contraste sind aufgethürmt, nicht ohne daß ein Faden psychologischer Wahrheit durch sie hindurchgeht; die dramatische Zuspitzung ist in den einzelnen Scenen oft meisterhaft, die Erfindung originell, besonders die Täuschung der Besiegten, die sich, von ihrer Betäubung erwacht, für die Siegende hält. Für das Bacchantische und Mänadische ist in der „Penthesilea" der classische Ausdruck gefunden, und die Ekstase eines stürmischen, in lauter Katarakten herbrausenden Kraftstyls bis jetzt unübertroffen. Auch bezeichnet die „Penthesilea" eine Wendung unseres Dichters zur Antike, die für seine Entwickelung nur förderlich sein konnte, wenn auch der romantische Kritiker Tieck etwas mißmüthig darein sieht. Die Einheit der Handlung ist auf die Technik ausgedehnt und durch keine scenische Verwandelung gestört; die Diction hat die Lakonismen der „Familie Schroffenstein" aufgegeben, explicirt ihr Pathos auf's Breiteste, legt auf die Schönheit und Getragenheit des Ausdrucks einen hohen Werth und ist ebenso reich an glänzenden Wendungen und kühnen Bildern, wie an energischer Schlagkraft des Affects und der Leidenschaft.

Den kühnsten Gegensatz gegen die „Penthesilea" bildet das „Käthchen von Heilbronn" (1811), ein Volksschauspiel, das sich auf der Bühne in Holbein's Bearbeitung eingebürgert und Kleist's Namen am bekanntesten gemacht hat. Die passive Hingabe des Käthchens ist, wenn sie auch weniger Lärm macht, nicht minder extrem, als die active Wildheit der Amazonenfürstin. Man kann nicht leugnen, daß das Weibliche in beiden Stücken in bedenklicher Weise dem Hündischen genähert ist, dort durch die blutdürstige Brunst und Wildheit der Menschenjagd, hier durch die unbedingte Anhänglichkeit und Treue, die sich mit Prügeln bedrohen und mit Füßen treten läßt. Während aber jene Königin vom Kaukasus mit ihren Hunden und Elephanten eine zu fremdartige Erscheinung für das deutsche Volksbewußtsein war, so wurde das trauliche „Käthchen von Heilbronn" durch den treuherzigen, lieblichen, aus Gefühlstiefen aufblühenden Ton, durch die frische Lebendigkeit der Scenen, durch den einfachen Fortgang der Handlung zum Lieblinge des Volks. In der

That haben alle Charaktere dieses Dramas einen echt deutschen Kern, und selbst die carikirte Häßlichkeit der Kunigunde, welche das Kunstwerk ihrer Schönheit in allzu moderner Weise aus den verschiedenartigsten Bruchstücken zusammensetzt, hat einen volksthümlichen Zug. Dennoch erkennt man mittelst eines kritischen Stethoskops sehr bald, daß dem vollen Herzschlage dieses Käthchens jene unklaren Töne beigemischt sind, welche auf einen organischen Fehler deuten. Diese Liebe ist nicht rein menschlich, sie beruht auf Ausnahme-Bedingungen; sie ist durch die Traumsymbolik und den Somnambulismus verfälscht. Jene Scene unter dem Hollunderbusch, deren träumerische Lieblichkeit nicht abzuleugnen ist, verknüpft das Traumleben des Mädchens und des Ritters und zeigt nur, daß die Katastrophe des Ganzen aus dem Schattenreiche der Seele hinaus in den frischen Tag des Lebens schreitet. Diese Art zu motiviren ist undramatisch; es ist eine Art Prädestination, welche die fortschreitende Handlung entbehrlich macht. So bleibt auch Käthchen neben den andern geräuschvollen Collisionen nur eine Episode, ein stilles lyrisches Vergißmeinnicht, dessen ganzes Schicksal darin besteht, daß es wiederholt fortgeworfen und zuletzt an die Brust gesteckt wird. Und dazu bedarf es noch eines Kaisers, der als ein deus ex machina der Heilbronner Waffenschmiedstochter zu ihrem Manne und dem Stücke zu einem befriedigenden Abschlusse verhilft.

Wenn das visionaire Leben schon die Einfachheit der Herzensbeziehungen trübt, so muß sein Hervordrängen noch unstatthafter erscheinen, wo sich die Handlung auf dem Gebiete der geschichtlichen That bewegt. Dies ist der Haupttadel, der sich gegen ein sonst verdienstliches Stück: „der Prinz von Homburg“ (1821 zuerst gedruckt) aussprechen läßt, ein Tadel, der dem Anscheine nach blos die arabeskenhafte Umrahmung des Stückes, seinen Anfang und Schluß trifft, in Wahrheit aber tiefer geht, weil sowohl der Charakter des Helden, als auch die Klarheit der Collision dadurch getrübt ist. Es ist ein echt dramatischer Vorwurf, der Conflict zwischen freiwagendem Kriegermuthe und der Strenge militairischer Disciplin. Soll dieser Conflict aber in seiner Reinheit festgehalten werden, so muß der Träger

desselben ein tüchtiger, in sich selbst fester Charakter sein. Kleist aber läßt in den Charakter seines Helden von Hause aus eine träumerische Entzweiung hineinspielen, so daß wir mehr die Untauglichkeit dieses zerstreuten und somnambulen Helden zum Soldaten überhaupt zu sehen glauben, als den Heldenmuth im Kampfe mit beengenden Schranken der Kriegszucht. Hier fällt der Nachdruck, mit Beeinträchtigung der idealen, künstlerischen Wirkung, auf die individuelle Naturseite des Charakters. Ein nervöser Held, wie der Prinz, nervös im Kampfesrausche, wie in der Todesangst, flößt mehr ein pathologisches Interesse ein, durch welches der tragische Gesichtspunkt verrückt wird. Sieht man von diesem Grundfehler ab, welcher viel dazu beiträgt, den tragischen Conflict zu schauspielartiger Rührung abzuschwächen und den Knoten der Verwickelung traumhaft zu schlingen und zu lösen, so ist „der Prinz von Homburg" ein correct entworfenes und durchgeführtes Drama, in welchem der dramatische Styl eine classische Durchbildung erlangt hat und dabei mit der Sicherheit origineller Begabung sowohl den allzu schroff wechselnden Ton der Shakespeare'schen Diction, wie auch die Einförmigkeit der überströmenden Breite Schiller's vermeidet. Bei Kleist ist Alles knapp und gedrungen, jedes Wort kernhaft bis zu Taciteïscher Kürze, die Empfindung und der Affect innig und concentrirt. Dadurch heben sich die Charaktere scharf hervor. Der Hauptheld zwar ist ein somnambuler Hamlet in der preußischen Officiers-Uniform, ein schlechter Soldat, der weder mit Ruhe zu gehorchen, noch zu befehlen weiß. Er hat dem Kurfürsten schon zwei Schlachten verloren; am Anfange des Stückes sehen wir ihn als träumenden Nachtwandler zurückbleiben, während seine Reiter abmarschirt sind; er ist zerstreut, als der alte Feldmarschall die Parole giebt; am Tage der Schlacht entscheidet er den Sieg, aber auch wie ein Nachtwandler durch die fieberhafte Unruhe seiner von Cäsarischen Träumen aufgeregten Seele. Nach der krankhaften Anspannung folgt eine ebenso krankhafte Abspannung, in welcher er, zum Tode verurtheilt, von Schauern des Grabes durchbebt, nur um das nackte Leben bettelt. Erst als der Kurfürst die freie Wahl zwischen Tod und Leben in seine eigene Hand legt, erwacht

mit dem Ernste der Pflicht auch die Manneswürde in seiner Brust, und der Adel der Gesinnung verläßt ihn nicht mehr. Dieser Charakter ist an und für sich gewiß in Licht und Schatten und innerer Entwickelung meisterhaft gezeichnet! Noch mehr gilt dies vom Charakter des Kurfürsten, der bei aller Würde so mild und bei aller Festigkeit so wenig starr und unbeugsam ist. Von seiner hohen Auffassung des Rechts legt es Zeugniß ab, daß er die Strafe in Hegel'scher Denkweise für ein Recht des Verbrechers hält und an dessen eigene Vernunft appellirt. Auch die übrigen Charaktere, selbst die kleinsten Nebenfiguren, treten scharf und deutlich hervor. Die Composition spricht für den dramatischen Verstand Kleist's, der die Gruppirung, die organische Gliederung und Entwickelung, den Wechsel der Licht- und Schattenpartieen mit großer Sicherheit ausführte. Doch noch in anderer Rücksicht nimmt dies Drama ein hohes Interesse in Anspruch. Jener verhaltene Patriotismus, der sich in der Zeit, in der das Drama geschrieben wurde, in der Zeit von Preußens Schmach und Erniedrigung, nicht aussprechen durfte, beseelt es mit seiner Kraft und Weihe, und der Schwung großer Brandenburgischer Erinnerungen läßt den Weckruf gegen den übermüthigen Eroberer ertönen. Daß Kleist's Dramen so um die stoffartige, aber gewiß große nationale Wirkung durch die Feindlichkeit der Zeitverhältnisse betrogen wurden, das ist in der That zu bedauern; denn öffentliche Anerkennung hätte dem großen Talente des Dichters einen nationalen Halt zu freudigster Entwickelung verliehn und ihn gewiß vor dem ruhmlosen Untergange errettet. Wie tief er die Schande des Vaterlandes in der Rheinbundsepoche empfand, das zeigt besonders seine „Herrmannsschlacht," diese großartige Tendenztragödie, dieser scharfgeschliffene Spiegel, umrahmt vom Holze der alten deutschen Eichen, den er dem deutschen Volke und seinen Fürsten vorhielt. In dieser Tragödie kocht der Fanatismus des nationalen Hasses und der tiefsten Erbitterung, wie ihn nur solche Epochen der Unterdrückung kennen, und daß dieser Haß nicht blos mit der Wucht losschmetternder Phrasen, sondern in tiefen und bedeutsamen Charakterzügen geschildert ist, das giebt ihm ein dramatisches Relief und eine bewältigende dämonische

Macht. Die innerste Stimmung jener Zeit, das Gefühl des unerträglichen Druckes, das sich, hoch und frei aufathmend, in den Schlachten der Befreiungskriege entlud, läßt sich aus dieser Tragödie besser erkennen, als aus vielen historischen Schriften. Wie der große Dante in seiner divina commedia die politischen Sünder seiner Zeit in die Hölle sperrte, so sperrt sie Kleist in die alten Cheruskerwälder, läßt einen verrätherischen Fürsten zum Tode führen und bestraft die vom Glanze der Fremden geblendeten Frauen. Doch ergiebt sich die Parallele seiner Zeit und der grauen Vorzeit so ohne Absichtlichkeit, daß der Treue und Geschlossenheit der Dichtung kein Eintrag geschieht. Kleist vermeidet das abstracte Pathos und giebt in seinem „Herrmann“ keinen bärenhäutigen Helden mit der Keule der Kriegsbravour, sondern hebt sein biederkräftiges Bild durch die Züge eines listigen, wenn auch naturwüchsigen Politikers. Auch fürchtet er nicht, seine Heldengröße durch gemüthliche Familienscenen zu beeinträchtigen, in denen ein bequemer, fast schlottriger Ton herrscht. Weniger gelang es ihm, seine Vorliebe für das Grelle und Schroffe zu bezwingen, in welchem sich die geniale Verwogenheit seiner Phantasie auf Unkosten der harmonischen Vollendung befriedigt. So ist die Rache, welche Thusnelda am Ventidius nimmt, mit anstößiger Weitläufigkeit ausgeführt, während die eigentliche Katastrophe der Tragödie hinter den Coulissen spielt, als hätte der Druck der Zeit so schwer selbst auf der Phantasie der Dichter gelastet, daß sie die Zertrümmerung der wälschen Legionen nicht darzustellen wagten!

Auch für das Lustspiel war Kleist's Talent durch seine Vorliebe für realistische Züge glücklich geartet. Zwar sein „Amphitryon“ war eine Verzeichnung des Molière'schen Musters, weil er in das Possenhafte eine tiefere Bedeutung hineinlegen wollte und seine olympischen Göttergestalten in einen allzu poetischen Aether tauchte; doch „der zerbrochene Krug“ ist ein niederländisches Genrebild von reinstem Gusse und von treuester Färbung des Humors, bei welchem die dramatische und juristische Proceßform zusammenfällt, und das trotz seiner Weitschweifigkeit und Geschwätzigkeit eine drastische Wirkung hervorruft.

Kleist's Erzählungen zeichnen sich durch große Objectivität der Darstellung aus. Die unbefangene Hingabe an die Sache bewirkt eine einfache Haltung, aus welcher einzelne aufprasselnde Feuergarben der Diction um so wirksamer hervorleuchten. Doch auch die Hinneigung zum Derben und Cynischen ist nicht zu verkennen. Seine Erzählungen haben zum Theile einen dramatischen Kern; „Michael Kohlhaas" und die „Verlobung von Sanct Domingo" sind später von Maltitz und Körner dramatisirt worden. Die Erzählung Kleist's, welche den berüchtigten Roßhändler behandelt, ist ein Meisterstück in ihrer Art. Nicht blos, daß alle Gestalten mit sichern Umrissen gezeichnet sind und sich in ihrem Thun und Lassen mit einleuchtender Nothwendigkeit behaben, nicht blos, daß der Fortgang der Handlung sich consequent aus ihren Voraussetzungen ergiebt und sich kräftig steigert; auch die Stimmung und Färbung des Ganzen ist von Anfang an so düster und unheimlich, schon bei den ersten leichten Verwickelungen so ahnungsvoll, daß der Boden für die Saat des Schrecklichen, die er später empfängt, hinlänglich beackert ist. Das Rohe und Gewaltsame, das später so grell aufleuchtet, ist bereits am Anfange mit einzelnen Meisterzügen angedeutet. Wir empfinden es mit, wie das gekränkte Rechtsgefühl in höchster Empörung den Roßhändler zu solchen Thaten des Unrechts verführt, und so kühn der Verfasser mit den historischen Verhältnissen umspringt, so wird der Pragmatismus der Handlung dadurch nicht gestört. Nur das Hineinmischen des Zigeunerhaften gegen den Schluß hin, durch welches der Charakter des Kurfürsten verflacht wird, und das mit dem Kerne der Erzählung nicht in der geringsten Verwandtschaft steht, ist, wie Kleist es selbst im „Prinz von Homburg" nennt, „eine Unart seines Geistes," die er den Einflüssen der Romantiker verdankt.

Mit gleicher technischer Sicherheit und künstlerischem Streben, wie Kleist, erscheint der dänische Dramatiker Adam Oehlenschläger (1779—1850) in unserer Literatur, welcher er ebenso angehört, wie der seines engeren Vaterlandes, nur daß er hier bei aller Tüchtigkeit nicht auf ein geistiges Primat Anspruch machen kann. Durch seine zahlreichen Berührungen mit den deutschen

Romantikern hat er Vieles aus ihrer Weltanschauung aufgenommen, ohne ihre ästhetische Dogmatik Punkt für Punkt zu unterschreiben. In einer für sein Vaterland förderlichen Weise hat er besonders den glücklichsten Grundsatz der Romantiker in Theorie und Praxis adoptirt und die Poesie mit der Eigenthümlichkeit des nationalen Lebens und seiner großen Erinnerungen zu befruchten gesucht. Dadurch gewann er für Dänemark und den ganzen skandinavischen Norden eine hervorragende Bedeutung. Obgleich er auch das Phantastische in einzelnen Dichtungen gepflegt, so sagte er sich doch von der Ironie und der sittlichen Haltlosigkeit der Romantiker los. Sein zähes Naturell, wie es seinem ganzen Volksstamme eigen, hatte zu viel Gediegenheit, um in dieser Formlosigkeit zu zerbröckeln. Dennoch besaß er eine nicht unbedeutende Aneignungsfähigkeit, welche manche Errungenschaft des deutschen Geistes nach Dänemark hinüberpflanzte. Aber sein Talent war nicht reich, seine Phantasie nicht glühend und blendend; über seinen Werken liegt die nüchterne Bläue des nordischen Himmels; es fehlt ihnen an Farbe und Duft, an der Magie des Genius. Wohnlich und traulich ist es in seiner Gedankenwelt, aber sie ist eng im Vergleiche mit der Shakespeare's, Goethe's und Schiller's; das architektonische Gerüste seiner Dramen droht nirgends den Einsturz; aber diese Sicherheit geht nur aus dem Mangel an kühner Fügung hervor.

Oehlenschläger's „Lebens-Erinnerungen" (4 Bde. 1850) geben uns ein vollkommenes Bild dieses strebsamen Geistes, das für uns ein doppeltes Interesse gewinnt, indem uns der fruchtbringende geistige Verkehr der Nationalitäten und die Art und Weise, wie die Bildungs-Elemente der einen in die andere übergehen, deutlich näher treten. Zugleich erhalten wir das erfreuliche Bild einer kleinen Nation, welche den hohen Werth der Dichtkunst und ihrer geistigen Führung anerkennt, an ihren Dichtern mit Begeisterung hängt und ihre Werke mit aufnimmt unter die Kleinodien ihres Nationalstolzes.

Adam Oehlenschläger wurde 1779 zu Kopenhagen geboren. Seine erste Jugend bewegte sich in engen Verhältnissen, doch zog schon der Reiz der Künste den Knaben mächtig an. Besonders war

es die Schaubühne, die einen großen Einfluß auf seine Entwickelung ausübte. Das dänische Theater zehrte schon damals von den deutschen Talenten. Kotzebue, Iffland, Jünger, Schröder, Schiller, daneben auch die Engländer Sheridan und Goldsmith bildeten den Kern des dänischen Repertoire. Die dänischen Dramatiker Samsöe, Sonder, Heiberg, Falsen u. A. standen in zweiter Reihe. Den größten Eindruck auf das Gemüth des Jünglings machte Schiller, und es ist eben so ehrenvoll für die Selbstständigkeit seines Urtheils, wie für die tüchtige Grundrichtung seiner Geschmacksbildung, daß er sich durch die Geringschätzung, welche die Romantiker gegen diesen Dichter hegten, keineswegs die Bewunderung für unseren größten dramatischen Genius rauben ließ. Durch Henrik Steffens, diesen ebenso empfänglichen wie beweglichen Geist, wurde er früh genug in die Grundlehren der „jungen Schule" eingeweiht. Zu Gunsten eines Hauptaxioms derselben hatte er sich schon 1800 entschieden, indem er eine Preisfrage der Universität: „Wäre es nützlich für die schöne Literatur des Nordens, wenn die alte nordische Mythologie eingeführt und statt der griechischen allgemein angenommen würde?" dahin beantwortete, daß die Einführung der nordischen, an großen Schönheiten reichen Götterlehre der Poesie nur zum Nutzen gereichen würde. Schon im Schlegelschen „Athenäum" hatte nach Schelling's Anregung die „neue Mythologie" eine bedeutende Rolle gespielt. Später hatten Fouqué, Arnim u. A. die germanische Mythologie nach Klopstock's Vorgange in ihren Schöpfungen angewandt. So fand Oehlenschläger bald einen Berührungspunkt mit den Romantikern, deren enthusiastischer Apostel Steffens ihm lange in wahrer Freundschaft verbunden blieb. Nachdem er seinen späteren Gegner Baggesen, eine humoristisch-knorrige, aber reiche und ursprüngliche Natur, 1804 bei einem Festmahle verherrlicht, bei welchem ihm dieser seine Lyra übergab, reiste er 1805 mit einem dänischen Stipendium, das ihm bereits von Schiller's geistvollem Protector Schimmelmann zum Lohne für seine ersten, eben erschienenen Dichtungen bewilligt worden, nach Deutschland. Hier wurde er bei Goethe und bei den Koryphäen

der „jungen Schule“ eingeführt. Goethe beobachtete den jungen Dänen, der noch unbeholfen mit dem deutschen Sprachidiom rang, als ein interessantes Menschenexemplar, einen Beitrag zur Völkerkunde, aus dem er sich die dänische Nation construirte, wie aus seinem venetianischen Schafschädel das ganze Thier. Auch ließ er sich die ungelenke Bewunderung des Normannen wohl gefallen. Als dieser aber später selbst für seinen „Correggio“ Bewunderung verlangte und dem Dichterfürsten gar um den Hals zu fallen wagte, da schüttelte er sich den Enthusiasten ab und beklagte sich bei Zelter über „das Gezücht, von dem er so viel auszustehen habe.“ Fichte dagegen, den Oehlenschläger auch besuchte, war anfangs etwas abstoßend und beklagte sich, als dieser Iffland lobte, über unnöthiges Geschwätz, vor dem er allen möglichen Respect habe. Doch ertheilte er dann dem Dänen das höchste Lob, das er einem Menschen gab: „Oehlenschläger ist ein wackerer Mann! Er muß meine Wissenschaftslehre studiren.“ Gemüthlicher war die Bekanntschaft mit Hegel, der den tiefsten und reichsten Geist hinter großer Anspruchslosigkeit verbarg. Daß der Philosoph „den Götz von Berlichingen“ nicht leiden konnte, spricht für seinen gesunden und gebildeten Geschmack. Mit Ludwig Tieck wurde der Däne bald innig befreundet. Er rühmt „sein hübsches charakteristisches Gesicht, sein schönes Organ, seine bewundernswerthe Beredtsamkeit, seine geistvollen Augen.“ Doch hatte Oehlenschläger Tact genug, seine Liebe und Bewunderung für die altdeutsche Poesie übertrieben zu finden. Tieck billigte übrigens nicht die modernen Uebertreibungen, und das dummandächtige Wesen ärgerte ihn. Auch von den übrigen Persönlichkeiten der romantischen Schule, die Oehlenschläger theils bei dieser, theils bei einer spätern Reise (1816, geschildert in seinen „Briefen in die Heimath,“ 2 Bde., 1820) kennen lernte, entwirft er uns anziehende Portraits. „Fouqué ist ein offenherziger, freundlicher Mann, gutmüthig und mittheilend, er hat ein edles Herz und eine reiche Phantasie. Er ist durchaus nicht beißend, polemisch oder satyrisch, läßt alles Gute gelten und auch einen Theil Mittelmäßiges. Er ist nicht sehr groß, ziemlich stark, blond und hat krauses Haar. Hoffmann, ein bur=

leske̱r, phantastischer Gnome mit vielem Verstande, stand mit der weißen Schürze wie ein Koch da und bereitete Cardinal aus Rheinwein und Champagner." In Paris, wohin Oehlenschläger 1806 nach der Schlacht bei Jena, welche das deutsche Athen in Unruhe versetzte, geflüchtet war, lernte er Friedrich Schlegel kennen: „Ich erwartete einen magern Kritikus, und es glänzte mir ein ironisch-fettes Gesicht sanguinisch entgegen." Später machte er in Coppet bei der „ziemlich vierschrötigen" Frau von Staël die Bekanntschaft August Wilhelm Schlegel's, dessen ganzes Wesen etwas „Pedantisches und Hochmüthiges" hatte. Der Uebersetzer Shakespeare's stellte Calderon über Shakespeare und tadelte Herder und Luther. Dagegen erschien Zacharias Werner als ein freundlicher, offener, theilnehmender Mann. „Ich war einige Wochen in Coppet gewesen, als eines Tages Zacharias Werner mit einer großen Schnupftabaksdose in der engen Westentasche, die Nase voller Tabak und mit tiefen Verbeugungen in die Halle trat. Er sprach auch schlecht Französisch, aber dies genirte ihn nicht. In seinem Patois theilte er täglich über Tisch der Gesellschaft in einer Art von Vorlesungen seine mystische Aesthetik mit. Man hörte ihm sehr andächtig zu, und es fehlte nicht wenig, so hätte er Proselyten gemacht." Von Arnim erfahren wir, „daß er groß, blond, hübsch und still ist." Brentano dagegen „kaum von mittlerer Statur, hübsch, ziemlich bleich und mager, seine schwarzgelockten Haare hängen ihm wild um den Kopf, seine Augen mit großen Augenlidern sind braun, feurig und flüchtig."

So läßt der dänische Dichter alle unsere Romantiker die Revue passiren, und wir benutzten diese Gelegenheit, eine kleine Bildergallerie derselben unserem Werke einzufügen. Oehlenschläger, der auch einem Ludwig Tieck „zu gesund" war, sagte sich später ganz von dieser Richtung los, nachdem er ihrer phantastischen Haltlosigkeit lange genug Zugeständnisse gemacht. Er wurde 1810 nach seiner Rückkehr Professor der Aesthetik an der Universität von Kopenhagen und lebte seitdem, als nordischer Dichterfürst, in behaglicher Ruhe dem Studium der Kunst und der poetischen Production, indem er seine

Dramen selbst aus dem Dänischen in das Deutsche übersetzte. Anerkennung von Seiten der nordischen Monarchen und der ganzen skandinavischen Jugend erfreute sein Alter. In Lund krönte ihn 1829 Esaias Tegnér in der Domkirche am Hochaltare zum Dichter, indem er ihm unter dem Schalle der Pauken, Trompeten und dem Donner der Kanonen einen Lorbeerkranz auf's Haupt setzte. Nach dieser kirchlichen Improvisation des schwedischen Bischofs lebte Oehlenschläger noch einundzwanzig Jahre im Vollgenusse seines Ruhmes bis 1850. Seine eigene Persönlichkeit spiegelt sich in seinen Memoiren mit ihrem gesunden, etwas eigensinnigen Naturell und einer naiven Eitelkeit deutlich ab.

Oehlenschläger ist in Deutschland vorzugsweise als dramatischer Schriftsteller bekannt geworden. Die dramatische Form drängt durch ihre künstlerische Geschlossenheit das Stoffartige mehr zurück und duldet weniger die schroffen Eigenheiten, zu denen das Streng-Nationale erstarrt, während sich dies in der freieren Form der epischen Dichtungen mit größerem Behagen aussprechen darf. So sind Oehlenschläger's epische Dichtungen in Deutschland fast ungekannt geblieben. Sie wurzeln zu fest auf dem Boden der nordischen Sage und nehmen zu viele Einzelnheiten aus derselben auf, in denen kein allgemein menschliches Interesse lebendig ist. Oehlenschläger's erste „Gedichte“ erschienen 1803. Am bekanntesten ist wohl noch der Romanzencyklus „Helge“ (1814), der zuletzt in die Tragödie übergeht, obwohl auch hier das tiefere Interesse den Voraussetzungen der Sage geopfert ist. Denn die Blutschande wird dadurch nicht poetisch, daß wir uns in einer Zeit bewegen, in welcher die Meerfrauen mit Fischschwänzen sich den Umarmungen der Könige hingaben. Die Romanzen sprühen zwar von einzelnen lyrischen Glanzfunken, doch bleibt der Eindruck des Ganzen ein fremdartiger, da die allgemeinen Mächte des Gemüthes uns nicht in einfacher Wahrheit, sondern in phantastischer Verzauberung entgegentreten. Ebenso ist das Silber des geistigen Gehalts in den „Göttern des Nordens“ (1819) mit den schweren, trüben Erzstufen der Sagen- und Naturbilder verwachsen. Mehr epischen Zusammenhalt hat: „Hrolf

Krake" (1827), während „Regnar Lodbrok" (1840) wieder den freien Romanzenton anschlägt. Die nordische Mythologie zeigt uns das Göttliche und Menschliche in trüber Gährung; die Sagen haben keinen klar erfreulichen Inhalt, keine sichere Bedeutung, die Gestalten mehr eine Fülle von Attributen, als fest ausgeprägte äußere und innere Wesenheit; die phantastische Symbolik überwuchert wie im Orient die innige Einheit von Gestalt und Bedeutung. So gleichen die Gestalten dieser Götter riesigen Wolkenbildern, die ein Sturm bald hierhin, bald dorthin verscheucht; ihr ganzes Treiben, ihr Schicksal ist dem Zufalle unterworfen. Man vergleiche z. B. die Sage, welche Oehlenschläger in seiner nordisch-mythologischen Tragödie: „Baldur der Gute" behandelt hat, mit irgend einer hellenischen Mythe, und man wird dort barbarische Willkür finden, während sich hier Alles zu heiterer Bedeutung harmonisch zusammenfügt. Dem Gott Baldur dem Guten träumt, ein Werkzeug der Natur werde ihn tödten. Die Götter suchen die Gefahr von ihm abzuwenden, indem sie alle Naturmächte beschwören, sich ihm hold zu erweisen; auch Gott Mimer, der Gott der Weisheit, beschwört seinen Hain, daß kein Gewächs der Erde Baldur schade. Er vergißt indeß dabei die Mistel, die kein Gewächs der Erde ist, sondern als Schmarotzerpflanze auf der Eiche sproßt. So stirbt Baldur auf Veranlassung des nordischen Mephistopheles, Asa-Loke, der sich bei Oehlenschläger nach modernen Mustern gehörig eingeteufelt hat und bei dem Geiste, der stets verneint, in die Schule gegangen ist, durch einen Mistelspieß, mit dem ihn sein eigener blinder Bruder Hödur, ohne es zu wollen, durchbohrt. Der todte Gott wird dann nach Helheim in den nordischen Tartarus versetzt; er soll erlöst werden, wenn alle Götter und Menschen um ihn weinen. Da indeß Loke eine lustige Ausnahme bildet und in der allgemeinen Sündfluth der Thränen mit trockenen Augen dasitzt, so bleibt Baldur todt. Loke freilich wird von Thor bestraft. Er verwandelt sich zwar in einen Lachs, wird indeß von Thor gefangen und in seiner eigenen Gestalt, die er wieder annehmen mußte, in tiefer Höhle an drei Felsenblöcke geschmiedet. Seine Söhne werden in

Wölfe verwandelt, von denen der eine den andern auffrißt; dann wird Loke mit den Gedärmen des eigenen Kindes an den Stein gebunden. Das sind Bilder von widerlicher Rohheit, in welche nur eine ferne Bedeutung ahnungsvoll hereinklingt. Die Missionaire fanden freilich in dem sterbenden guten Gotte Baldur eine im Volksbewußtsein lebendige Grundlage, auf der sie das christliche Glaubensbekenntniß aufbauen konnten. Aber die Poesie einer gebildeten Zeit darf solche Stoffe nicht wählen, in die sie keinen höheren Gehalt hineinlegen kann, die selbst nur die ersten unklaren Dichtungsversuche einer Himmel und Erde traumhaft vermischenden Volksphantasie waren, es müßte denn der nationale Tik, wie bei den skandinavischen Völkern, so mächtig sein, daß er über ästhetische Bedenken leicht den Sieg davonträgt. Als Erzeugnisse freier Phantasie waren diese nordischen Sagen allerdings der Romantik willkommen, da sie ihrem formalen Princip entsprachen. Die Romantiker verfuhren ja in ihren „Märchen" ebenso „sinnlos" wie die skandinavische Volkspoesie und fanden in dieser absichtlichen „Sinnlosigkeit" gerade den Triumph echter Poesie. Die Märchendichtungen Tieck's hatten auf Oehlenschläger großen Einfluß ausgeübt; er dichtete seinen „Aladdin" (1804) und später noch „die Fischertochter," die er Tieck widmete, und „die Drillingsbrüder von Damask" im Style des „Fortunat" und „Octavian." Oehlenschläger war indeß ein zu besonnener Poet, um Tieck's vielgerühmte barbarische Genialität zu erreichen, so verschwenderisch er mit lyrischen Perlen in seiner rhythmischen Goldstickerei umging. Nur „Aladdin," das bekannteste und schwächste dieser dramatisirten Märchen, erinnert ganz an die Tieck'sche „Zauberlampe" und ihre kühnen Kunststücke. Sonst haben diese orientalischen Märchen viel zu viel Naivetät und einen zu festen Kern der Handlung, um sich durch die souveraine Ironie zu jenen kostbaren geistigen Gasen zersetzen zu lassen, mit denen die Romantiker experimentirten. Namentlich sind „die Drillingsbrüder von Damask," in denen sich die Handlung ohne alle Zauberei entwickelt, sehr geschickt entworfen und haben bei aller burlesken Komik einen regelrechten, verstandesmäßigen Fortgang, der durch viele echt

komische Verwickelungen in die heiterste Stimmung versetzt. Aus den Einflüssen der romantischen Schule und ihrer Kunstapotheose ist Oehlenschläger's in Deutschland bekanntestes Drama „Correggio" (1809) hervorgegangen, das indeß weder den Charakter, noch die Verdienste seiner Poesie deutlich ausprägt. Oehlenschläger's Naturell war bei aller Weichheit zu dieser absoluten Kunstschwärmerei, wie sie die Romantiker betrieben, nicht geschaffen. Mit dramatischem Tacte suchte er eine bestimmte Collision, doch der Conflict zwischen materieller Noth und künstlerischem Streben bleibt prosaisch, weil dabei mit ganz ungleichen Größen gerechnet wird. Einzelne Schönheiten sind auch durch dies Künstlerdrama zerstreut, das leider viele Nachbildungen erlebte, welche die Bühne lange Zeit in ein Atelier verwandelten und Staffeleien und Menschen mit gleicher Hölzernheit neben einander stellten, bis sich das Houwald'sche Schicksal dieser Erbärmlichkeiten erbarmte und durch die schrecklichen Folgen, die es aus einem „Bilde" und dem Namenszuge eines Malers hervorgehen ließ, die Bühne auf lange Zeit von allen Paletten und Pinseln befreite. Doch Oehlenschläger's Vorzüge traten viel bestimmter in seinen historischen Tragödieen hervor, die ihn als einen der besten Dramatiker der Neuzeit erscheinen lassen, und in denen er sich von der romantischen Formlosigkeit gänzlich frei machte.

Zu diesen Vorzügen rechnen wir vor Allem die große Klarheit, mit welcher der Dichter die Collision darstellt und die Einheit der dramatischen Handlung festhält, ohne sie durch eine Fülle von Episoden zu zersplittern. In Bezug auf künstlerische Composition verdienen diese Tragödieen ohne Frage den Vorzug vor denen Schiller's und Goethe's. Der „Palnatoke" (1806), der einen ähnlichen Stoff behandelt, wie der „Tell," hat einen viel gediegeneren Zusammenhalt als dieser. Der Kampf zwischen Vasall und König, Heide und Christ ist schon an und für sich persönlicher und dramatisch straffer, als der Kampf eines ganzen Volkes gegen seine Unterdrücker. Der Apfelschuß ist bei Oehlenschläger mehr Episode, aber die Ermordung des Königs ist durch dessen tückischen Mordanschlag und den darüber auflodernden Zorn des Vasallen besser motivirt, als Geßler's

Ermordung durch Tell nach einem bedächtig reflectirenden Monolog, und während Schiller durch die Gegenüberstellung Tell's und des Johannes Parricida die That des Schweizers sophistisch zu rechtfertigen sucht, wobei die Handlung des Stückes gänzlich einschläft, läßt Oehlenschläger in einer dramatisch lebendigen Scene über „Palnatoke" die gerechte Nemesis einbrechen. Wie meisterhaft ist die Composition von „Axel und Walburg," in welcher, mit Bewahrung aller aristotelischen Einheiten, die Handlung sich spannend fortbewegt, und die Katastrophe nicht in äußerlicher Weise hereintritt, sondern mit ergreifender Innerlichkeit motivirt ist. Axel's edler Entschluß, für den König, der seine Liebe bedroht, zu kämpfen, um seine Treue zu wahren, führt sie hier herbei, während sie in „Erich und Abel" ebenfalls durch Erich's edlen Entschluß, zu Gunsten des Bruders zu entsagen, eingeleitet wird. So geht das Ueberraschende, das scheinbar plötzlich eintritt, doch aus den Tiefen der Charaktere hervor. Die Ausführung bleibt nun allerdings hinter den Vorzügen der Composition zurück. Zunächst läßt der ganze Hintergrund, das skandinavische Colorit der grauen Vorzeit, statt die Handlung zu heben, das Menschliche in einer fremdartigen Beleuchtung erscheinen, die wohl das roh Kräftige hervortreten läßt, aber doch poetisch matt bleibt. Insoweit das Colorit einen originellen Reiz athmet, scheint es uns in „Hakon Jarl," dessen Composition schwächer ist, am besten getroffen. Der Kampf des Christenthums mit dem Heidenthum, den Oehlenschläger häufig ausgebeutet, ist ebenfalls für den Dramatiker gefährlich. Denn entweder wird er blos äußerlich geschildert und sieht jedem anderen Kampfe ähnlich, oder der Dichter geht auf seine innere Bedeutung ein, wobei declamatorische Fechterpositionen und das Pathos des Missionairs schwer zu vermeiden sind. Oehlenschläger's Art zu charakterisiren wird in den Nebenfiguren leicht typisch; namentlich fehlt der brusk-joviale Haudegen nirgends, der Alles zu Boden rauft. Den Hauptcharakteren ist oft eine zu große Dosis Weichlichkeit und Edelmuth beigemischt; doch zeigen zahlreiche Nüancen der Empfindung und einzelner schlagender individueller Züge von einem bedeutenden dramatischen Talente, das sich auch in

der glücklichen Belebung der Scenen und in geschickten theatralischen Combinationen offenbart. Die Sprache ist selten lyrisch-ausschweifend, meist gehalten und gedrungen, oft von kerniger Einfachheit, maßvoll im Gebrauche der Bilder, ohne blendende Kühnheit, aber auch ohne die glücklichen Wagnisse, durch welche der Genius siegt. Gegen die Angemessenheit des Ausdruckes in den Scenen des Affects und der Leidenschaft ist wenig einzuwenden; aber es fehlt der Schmelz, die Weihe, die Urkraft, das unbeschreibliche Etwas, das dem Ausdrucke ein ewiges Gepräge, dem Gedanken eine schöne Unvergeßlichkeit ertheilt.

Von der Tragödieengruppe Oehlenschläger's, welche den Kampf des Christenthums mit dem Heidenthume behandelt, faßt „Olaf der Heilige" diesen Kampf am unmittelbarsten auf, bietet aber das geringste Interesse dar, indem theils der Conflict zu abstract gehalten ist, theils die alte Sittenrohheit in zu äußerlicher Weise geschildert wird. Nur der alte blinde König Rörik, der mit seinem Kugelbeutel kindisch spielt und mit seinem Dolche den heiligen Olaf ermorden will, ist eine originelle Charakterskizze. In „Hakon Jarl" (1805) erscheint das Christenthum als die sittliche Macht, welche auch von der politischen Tyrannei erlöst, während „Hakon Jarl" ein kräftiger Vertreter der heidnischen Willkür und Zügellosigkeit ist. Das Heidenthum tritt uns hier dramatisch-lebendig entgegen, besonders in der Opferungsscene, in welcher Hakon den eigenen Sohn den Göttern schlachtet. Einzelne Auftritte, wie der zwischen Olaf und Hakon, zwischen dem christlichen und heidnischen Fürsten, sind frappant motivirt und wirken drastisch. Auch die Anekdote ist als dramatisches Relief glücklich verwerthet. Während in „Hakon Jarl" das Christenthum, gewinnt in „Palnatoke" das Heidenthum unsere Sympathieen. Das christliche Königthum hat hier bereits in der Schule der Mönche List, Grausamkeit und Verrath gelernt, während der heidnische Vasall ihm mit frischer, trotziger Kraft entgegentritt. Wenn „Palnatoke" an den „Tell" erinnert, so erinnert „Axel und Walburg" (1807) an „Romeo und Julie." Hier stehen wir bereits ganz auf dem Boden

des Christenthums, dessen starre kirchliche Satzungen in Bezug auf Ehehindernisse durch Verwandtschaften das Schicksal des liebenden Paares bilden. In „Romeo und Julie“ ist es die heiße Leidenschaft, welche die Liebenden in's Verderben stürzt; diese Schuld, die mit dem tragischen Geschicke versöhnt, fehlt in „Axel und Walburg“ gänzlich, indem die Liebe hier nur gegen äußerliche Gesetzesschranken ankämpft. Ist dies ein Mangel, so wird er durch die meisterhafte Anlage und Durchführung des Stückes reichlich vergütet. „Hagbarth und Signe“ (1814) hat eine weniger geschlossene Composition. Die Liebe ist hier wilder, leidenschaftlicher, der Hintergrund düsterer, die Handlung mehr erschütternd, als rührend. „Staerkodder“ (1811) spielt in der heidnischen Vorzeit. Ein kräftiger Held, der sein Leben durch einen Königsmord geschändet, sucht den Tod, um seine Schuld zu sühnen. Die christliche Reue als eine Stimmung des Gemüths ist undramatisch. Dagegen bietet diese todesmuthige Kraft des Heiden, welcher, vom blutigen Schatten seiner That verfolgt, Sühne und Ruhe bei den Göttern sucht, dramatische Seiten dar, welche der Dichter mit Glück belebt hat. Das Drama ist ganz in düsterer, ahnungsvoller Beleuchtung gehalten, und der Abschluß wirkt in kräftiger Weise versöhnend. Den Gegensatz zwischen der Verweichlichung des Südens und der nordischen Kraft schildern: „Die Wäringer in Konstantinopel,“ in denen die Composition schwächer ist, als in den andern Stücken, und besonders die Empfindung des Helden uns in ihrem Zwiespalte unklar bleibt und kalt läßt. Dagegen ist der unentschlossene gelehrte Kaiser Romanos ein vortreffliches Charakterbild. „Erich und Abel“ (1821), eine Tragödie der feindlichen Brüder, in welcher Abel zum Kain wird, imponirt durch die Kühnheit, mit welcher die Katastrophe schrecklich hereinbricht, als gerade Alles auf Versöhnung angelegt scheint. Diese tragische Ironie, welche nicht mit der romantischen zu verwechseln ist, obwohl sie Tieck selbst öfter mit ihr verwechselt, wirkt um so ergreifender, als sie mit innerer Nothwendigkeit aus dem Charakter der Situation und der Eigenheit der Charaktere hervorgeht. Zu den schwächeren Pro-

ductionen Oehlenschläger's gehört „der falsche König Olaf" (1832), das einen nordischen Pseudo-Smerdes und Sebastian behandelt, die Tragikomödieen „Tordenskiold (1831) und „Dina" (1841), in denen das Tragische und Komische so unkünstlerisch vermischt sind, daß keins von beiden zu seinem vollen Rechte kommt, die Columbiade: „Das Land gefunden und verschwunden" (1846), „der Amleth" (1846), eine Neudichtung des Shakespeare'schen Dramenstoffes nach seiner ursprünglichen Quelle, dem Saxo-Grammaticus, aber ohne geistigen Faden und im verschnörkelten poetischen Curialstyle des Alters, und der „Sokrates." In dieser Dichtung verließ Oehlenschläger zu seinem großen Nachtheile seine heimathliche Welt, um Gestalten des Alterthums heraufzubeschwören. Die tiefe tragische Idee dieses Stoffes, die Hegel so meisterhaft nachgewiesen, hat der Dichter nicht erfaßt, sondern nur äußerliche Handhaben, welche ihm Geschichte und Anekdote darbot. Der Haß der Ankläger gegen Sokrates ist nur flüchtig motivirt; seine Reflexionen, wie auch Platon's philosophische Ergüsse sind viel zu breit und ermüdend gehalten; die Handlung selbst ist dürftig, und eine kärgliche Spannung wird mit vieler Mühe durch die Befreiungsversuche der Schüler hervorgerufen. Was soll man aber gar zum Aristophanes sagen, der seine Komödieen bereut, um als fachgemäßer Liebhaber die Tochter des Sokrates freien zu können, die er in hüpfenden Anapästen anspricht? — Die Lustspiele und Erzählungen des dänischen Dichters gehören der gewöhnlichen Unterhaltungs-Literatur an. Oehlenschläger zeigt uns durch sein Beispiel, wie fest ein Dichter auf nationalem Grunde und Boden steht. Die Beschränktheit und Geschlossenheit des dänischen Inselstaats und seiner geschichtlichen Erinnerungen kommen ihm dabei sehr zu Statten, während in Deutschland bei der großen Getheiltheit des Staatslebens der geschichtliche Stoff selten nationale Bedeutung gewinnt, sondern sich immer in staatlich gesonderte oder provinzielle Interessen zersplittert, welche von den Nachbarstämmen nicht anerkannt werden. Durch seinen geschichtlichen Ernst und seine künstlerische Ganzheit führt

Oehlenschläger uns schon aus der romantischen Schule hinaus in das Reich gediegener Kunstschöpfungen, das sich in Deutschland erst später, als in Dänemark, nach langen phantastischen, noch immer forttönenden Nachklängen der Romantik und fragmentarischen Anläufen erschloß.

Siebenter Abschnitt.

Romantische Philosophen und Politiker.

Henrik Steffens. — Heinrich v. Schubert. — Franz Xaver Baader.
Der religiöse Mysticismus: Joseph Görres.
Die politische Romantik: F. J. Stahl. — H. Leo. — Friedr. v. Savigny.
Positive Früchte der Romantik: Die germanistischen Studien.

Die Gesinnungsgenossen Schelling's hatten die Fahne des Meisters auf allen wissenschaftlichen Gebieten aufgepflanzt und so die Strömung der Ideeen, welche die romantische Poesie befruchteten, lebendig erhalten und in neue Canäle geleitet. Werfen wir, soweit es die Grenzen dieses Werkes gestatten, einen Blick auf diese weit verzweigte geistige Bewegung.

Merkwürdigerweise hatten die namhaftesten Schüler Schelling's den Entwickelungsgang des Meisters anticipirt und waren bei einer absoluten Transscendenzphilosophie angelangt, noch ehe Schelling ihre Mysterien offenbarte. Dies läßt sich nur aus der Anziehungskraft erklären, welche eine so glänzende Philosophie ohne logische Aengstlichkeit und große Principientreue bei ihrer Schmiegsamkeit auf phantasievolle Jünger ausübte. So drängten sich gerade bewegliche Gemüther, Virtuosen des Gefühls, mystische Naturen, fanatische Glaubensapostel, poetische Staatsmänner zu diesem speculativen Lebensquelle und trugen ebensoviele Elemente hinzu, als sie ihm entnahmen; und während sich Schelling mühsam von Spinoza durch Jakob Böhme zu seiner Berliner Theosophie hindurcharbeitete, war der Mysticismus bereits fertig und gewaffnet aus dem Haupte seiner

Jünger entsprungen. In jede abgelegte Haut des wandelungsfähigen Meisters hüllte sich natürlich einer oder der andere Schüler ein; doch nur wenige, wie Oken, Troxler, Ast u. A. entwickelten systematisch, in fruchtbringender Anwendung auf positive Wissenschaften die Principien der alten Identitätsphilosophie, während Nees von Esenbeck, der berühmte Botaniker und tiefe Denker, sie der modernen Anthropologie zu nähern suchte.

Einer der einflußreichsten Propagandisten des Schelling'schen Systems war Oehlenschläger's Freund, der Norweger Henrik Steffens (1773—1845), eine empfängliche und phantastisch-bewegliche Natur, die aber wie die meisten Schellingianer, um mit Immermann zu sprechen, an „versetzter Hippokrene" litt. Eine unruhige Empfänglichkeit, ein inniger Erlösungsdurst trieb den Nordländer an die Quellen des deutschen Geistes, dessen Offenbarungen er mit Begeisterung nachstotterte; aber es war nicht Lessing's scharfer Geist, noch weniger Schiller's feurige Energie, die ihn anlockten; es waren die phantastischen Wunderwelten der Romantik, in die er sich mit Andacht versenkte. In patriotischer Begeisterung focht er die deutschen Befreiungskriege mit und lehrte dann die Naturwissenschaften auf preußischen Lehrstühlen. Wohl wollten seine Rechnungen nicht stimmen und seine Experimente nicht glücken, aber den Geist der Natur bannte er mit dem magischen Feuer seines Meisters Schelling, und die Weihe, die Andacht, die naiv-kindliche Hingebung, die aus seinen priesterlichen Vorträgen sprachen, rissen das Gemüth der Hörer hin. In seiner „Anthropologie" (1822) glänzten bereits jene phantasievollen Parallelen zwischen Geist und Natur, welche selbst im todten Steinreiche Eigenschaften der Seele vorgebildet finden. Da erscheint der Mensch als Schlußstein einer unendlichen Vergangenheit der Erde, als Mittelpunkt einer unendlichen Gegenwart, als Anfangspunkt einer unendlichen Zukunft; und so wird die Geologie und Botanik nicht nur in das Werk hineingezogen, sondern in einer Weise vermenschlicht, welche nicht wissenschaftlicher ist, als etwa die fleurs animées von Grandville. Doch nicht blos des Menschen Antlitz blickt schon aus der Natur hervor, sondern

auch die ewige Persönlichkeit, die wahre Urgestalt, das Bild Gottes im Innersten, das aber durch die dreifache tiefe Sünde unserer Zeit, die Absolutheit des irdischen Besitzes, der irdischen That und des irdischen Erkennens, verunstaltet ist. So hört man am Schlusse des Werkes die Posaunenstöße des dies irae, dies illa, und die Anthropologie endet mit einer Neuschelling'schen Offenbarung. Nun galt es, die dreifache tiefe Sünde der Zeit mit dem Rüstzeuge des Glaubens zu bekämpfen; denn Steffens hatte sich allmählich aus dieser speculativ-religiösen Gährung in feste Glaubensformen hineingeflüchtet, die ihm einen Anhalt gaben, den er aber durch die Beweglichkeit seines speculativen Pietismus wieder lockerte. Dieser Polemik dienen seine Schriften: „Unsere Zeit und wie sie geworden" (1817), „Caricaturen des Heiligsten" (1819), „Von der falschen Theologie und dem wahren Glauben" (1824), „Wie ich wieder Lutheraner wurde" (1831) und ihre weitläufige biographische Umrahmung und Ergänzung: „Was ich erlebte" (10 Bde., 1840). Als Documente theologischer Entwickelungsphasen sind alle diese Schriften von Interesse; aber man kann nicht sagen, daß sie in Form und Inhalt bedeutend sind. Es fehlt dem Style von Steffens an jeder Prägnanz, und die rechthaberische Empfindung ermüdet auf die Länge. Bei so persönlichen Inspirationen hört das allgemeine Interesse auf. In seiner „christlichen Religionsphilosophie" (1839) wird Theologie und Ethik auf jener Grundlage des Gefühls und der Phantasie begründet, welche der Philosophie freilich nur ein beschränktes Recht gönnt, in Glaubenssachen mitzusprechen, aber auch die Religion nicht ihrem ursprünglichen Kreise entfremdet. So war Steffens ein tapferer Vorkämpfer der „absoluten Transscendenz," noch ehe ihr Schlüsselverwalter Schelling mit Geräusch ihre Pforten aufschloß; aber es lag in der Wärme und Reinheit seiner Ueberzeugungen, in dieser gemüthlichen Plauderhaftigkeit, welche ohne alle Anmaßung und ohne allen Rückhalt die Falten des Herzens offenbarte, etwas so Liebenswürdiges und Ansprechendes, daß man darüber gern die Einseitigkeit dieses unbeschränkten Gefühlslebens vergaß. Gefühl und Phantasie mußten indeß eine von ihnen belebte Natur

mehr auf die Poesie hinweisen, als auf die Philosophie, an welche sie nur ein zweideutiges Recht haben. So fühlte sich denn Steffens auch zur Production gedrängt und schuf Romane, in denen aber seine Phantasie ebenso im Zickzack hin und her fuhr, wie in seinen philosophischen und polemischen Schriften. In den „Familien Walseth und Leith“ (1827) und „den vier Norwegern (1828) entrollte er die Weltenbühne zweier Jahrhunderte mit großartiger Decorationsmalerei, mit treuem Costüm und glänzenden geistigen Perspectiven; doch der rasche Scenenwechsel und das Ineinanderschachteln von Geschlechtern läßt keinen künstlerischen Eindruck zu, sondern ermüdet die Phantasie und selbst das Gedächtniß. Dem Naturforscher fehlt bei Schilderungen der Natur nirgends die Sicherheit der Zeichnung, und auch die landschaftliche Seele spricht beredt zu dem dichterischen Gemüthe. Besonders treten die heimathlichen Felsenküsten Norwegens in glücklicher Beleuchtung hervor, aber auch Corsica's Berge und Afrika's Strand enthüllen sich in klaren Umrissen der wanderlustigen Phantasie. Trotz des Reichthums und der Weltweite des verarbeiteten Stoffes, der mit anscheinender Ueppigkeit die Phantasie umstrickt, kann man nicht sagen, daß die Erfindung des Dichters eine reiche sei. Von dieser Seite betrachtet, erinnern seine Erzählungen an Van der Velde; es sind Van der Velde'sche Bilder mit einigen aufgesetzten geistigen Lichtern. Die Tendenz drängt sich nirgends hervor; es ist ein Gewährenlassen des Verschiedenartigen, und Fragen des religiösen Gefühls, wie die Verschmelzung des Glaubens und Lebens, werden in sinniger, selbstgenugsamer Weise behandelt. Die Charaktere sind freilich nicht tiefer angelegt, und die historischen Phänomene, ein Lessing, ein Friedrich der Große, ein Paoli, leuchten nur mit flüchtigem Glanze in die rasch abrollenden Novellencyclen hinein. Doch die dem Wesen des Dichters feindliche Literaturepoche seit 1830 lockte bei ihm den Stachel der Tendenz hervor, dem er in seinem Romane „die Revolution“ (1837) mit unmittelbarer Beziehung auf die jüngsten Zeitereignisse und Geistesproductionen freies Spiel gewährte. So zogen die Strudel dieser jüngsten Bewegung alle widerstrebenden Geister, einen Tieck, Immermann und Steffens, in

ihre Kreise, in die Kreise des modernen Lebens, und die Bekämpfung der Tendenz war mit ihr behaftet. Die edle Begeisterung, das tüchtige Streben, die umherflatternde Phantasie des rüstigen Norwegers war ein geistiges Ferment, das man ungern in unserer Literatur vermissen würde. Die Bravheit der Gesinnung ist immer förderlich, in welchem Lager sie sei, denn sie adelt den Kampf.

Ein ebenso liebenswürdiger Jünger Schelling's ist Gotthilf Heinrich von Schubert (1780—1860), ein bibelfester, glaubenstreuer, mystisch-kühner Apostel der Nachtseiten der Natur und einer jenseitigen Geisterwelt [1]). Die Milde und Freundlichkeit, mit der er das Wunderbare verkündigt, die Tiefe und Innigkeit seiner Ueberzeugungen bekleiden Alles, was sonst dem gesunden Verstande und allgemein gangbaren Vorstellungen am meisten widerspricht, mit einer wohlthuenden Frische. Schubert ist eine der eigenthümlichsten geistigen Erscheinungen der Zeit, welche nicht, wie Steffens, einen reichen Entwickelungsgang durchmachte, sondern in welcher das Widersprechende von Hause aus ebenso friedlich wie fertig neben einander lag. Seine naturwissenschaftlichen Volksschriften zeugen von einer gesunden Beobachtungsgabe, einer tüchtigen Auffassung des einzelnen Phänomens, welche sich in seinen Reisebeschreibungen, besonders in seiner „Reise in das Morgenland" (3 Bde. 1838—1839), einem durch seine Gründlichkeit für den Naturforscher, Theologen und Historiker gleich interessanten Werke, mit aller poetischen Wärme der Schilderung gattet. Zu diesen Vorzügen gesellt sich in seinen streng-wissenschaftlichen Werken, besonders: „die Urwelt und die Fixsterne" (1822), eine seltene Schärfe des Verstandes, welche gegen hergebrachte Ansichten mit glänzender Analyse kämpft und das Neue durch kühne Induction zu begründen und durch treffende Combinationen zu vertheidigen sucht. Um so fremdartiger nimmt sich neben

[1]) Schubert hatte begonnen, seine Selbstbiographie zu schreiben unter dem Titel: Der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartungen von einem zukünftigen Leben (2 Bde. 1854—55), ein Titel, welcher die ganze Richtung des Autors bereits scharf charakterisirt.

diesem eingehenden Verstande jene nur vom poetischen Glanze der Offenbarung und von mystischen Inspirationen beleuchtete Gemüthswelt mit ihren kindlich-gläubigen Blüthen aus, welche als Schubert's eigentliche Domaine betrachtet werden kann, und in der er das Nachtleben der Seele, den Traum, die Ahnung und den Somnambulismus als höher berechtigt ihrem Tagleben gegenüberstellt. So giebt er die Einheit von Geist und Natur auf, um den Geist als das Uebernatürliche zu fassen. Je freier die Seele vom Leibe ist, desto mehr geht sie ihre eigenen, höheren Wege, und während man bisher gewohnt war, den Traum als eine Thätigkeit der niederen Seelenthätigkeiten zu betrachten, wird er uns jetzt auf einmal als eine Offenbarung des Höchsten hingestellt. Diese wissenschaftliche Romantik, welche sich mit der Symbolik des Traumes (1814, 3. Auflage 1840) in ernstester Weise beschäftigt, kam natürlich der poetischen zugute, welche auch den Traum als das höchste Princip der Dichtung hinstellte. Noch mehr galt dies von der Geisterseherei des Somnambulismus, welcher durch „die Seherin von Prevorst" das Interesse des Tages fesselte. Unleugbar hat die neueste Zeit Erscheinungen des thierischen Magnetismus zu Tage gefördert, welche nicht in das Gebiet der Fabel zu verweisen sind und die Aufmerksamkeit der Wissenschaft täglich mehr in Anspruch nehmen. Der alte Mesmerismus ist in neuer Gestalt aufgetaucht, und die Geheimnisse des Od greifen in immer weitere Kreise über. Doch die Wissenschaft wird die Probleme lösen, die eine oft bezweifelte, doch täglich zweifellosere Naturkraft ihr aufgiebt, und manche magische Seiten der Geschichte, die man bisher rationalistisch verwischt hat, werden, gleich alten Palimpsesten, ihre ursprüngliche Schrift der Entzifferung darbieten. Diese Entzifferung ist aber eine Entzauberung; denn wer den Zauber begreift, der löst ihn. Ganz anders verfährt Schubert in seinen Schriften: „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften" (1808), „Ahnungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens" (3 Bde. 1806) und in seinem Hauptwerke: „Geschichte der Seele" (2 Bde. 1839), in welchem neben einer tüchtigen empirischen Physiologie die ganze Wunderwelt abnormer Seelen-

zustände in einer sorgfältigen Sammlung aller bekannten Thatsachen enthüllt wird. Ihm kommt es gerade darauf an, das Unbegreifliche darzustellen; er schwelgt in dem Geheimnißvollen, das sich menschlicher Lösung zu entziehen scheint; er triumphirt, wenn sich die Schattenwelt mit ihren Gespenstern immer dunkler und tiefer herabsenkt und die irdische Einsicht demüthigt. Dann sucht er alle diese Thatsachen mit der alt- und neutestamentlichen Offenbarung zu vermitteln, das Wunder durch das Wunder zu erklären, und bricht in psalmodirende Begeisterung aus, wenn ihm der Einklang der alten und neuen Mysterien in das Herz tönt. Die Seele hat sich nach seiner Ansicht in den Körper nur wie in eine vergängliche Wohnung eingemiethet; ihre eigentliche Geschichte greift weit über das Irdische hinaus. Ihre Unabhängigkeit von den Sinnen sucht er durch die Beispiele aller bekannten, sinnlich-verstümmelten Wunderkinder nachzuweisen, obgleich diese abnormen Erscheinungen nur darthun, daß, wo die einzelnen Sinne fehlen, das Gemeingefühl des ganzen Körpers ausnahmsweise und in wesentlicher Beschränkung statt ihrer functioniren kann. So ist Schubert der Magier der Schelling'schen Schule, dem die Erscheinung nur gilt als Vision, und der andächtig alle Sternschnuppen und Meteore der geistigen Atmosphäre in seinem Hieroglyphenmantel auffängt.

Neben den Mysticismus Schubert's, der nach seiner naturwissenschaftlichen Grundlage und dem Streben, sich durch Thatsachen zu begründen, der empirische genannt werden kann, stellt sich zunächst der speculative eines Franz Xaver von Baader (1765 bis 1841), des Schöpfers der „Physiosophie," welcher für Natur- und Gottesweisheit einen geheimnißvollen Mittelpunkt suchte und dabei alle Elemente, welche ihm Tauler, Jakob Böhme, Angelus Silesius, Saint Martin und Graf Maistre an die Hand gaben, in freier Umbildung verwerthete. Er kam in der Form nicht über das Aphoristische heraus, das in zahlreichen, zerstreuten Artikeln, welche später in verschiedenen Sammlungen erschienen, begeisterte Improvisationen ausspricht. Wie reichhaltig indeß diese Fragmente sind, und wie die verschiedensten Wissenschaften, die Hegel in den

Bau seines Systems eingefügt, von den geistigen Blitzen Baader's erhellt wurden: das läßt sich erst übersehen, seit die Gesammtausgabe seiner Werke (15 Bde. 1851—57), vorzugsweise vom Professor Franz Hoffmann in Würzburg besorgt, einen zusammenfassenden Ueberblick über die Leistungen dieses bedeutenden Geistes gewährt[1]).

„Per ignem ad lucem!“ könnte man als Motto über Baader's Schriften setzen. Er selbst hat in einer seiner Flugschriften (Bd. 2, S. 29) den Blitz für den Vater des Lichtes erklärt, und Görres knüpft mit Recht an diesen Aufsatz an, indem er behauptet, Baader habe darin seinen und all seines Spekulirens innersten Geist ausgesprochen. „Das Licht muß auch in ihm die Vaterschaft des Blitzes anerkennen; denn er ist ein eigentliches elektrisches Blitzgenie; aus seinem geistig-physischen, chemischen Processe entwickelt sich ihm dies Blitzen und in dem jenes zuckende, durchdringende, hellaufleuchtende, brillante Licht und das schlagende Wort; weit umher wird die Umgegend erhellt von diesem Feuer; dann wird's wieder dunkel, und der nächste bricht vielleicht eine halbe Meile vom vorigen aus. Der Blitz hat es auch an sich, daß er nur um seinetwillen da ist und einschlägt, nicht auf gemeinsamem, sondern auf eigenem Wege; also in Kirchen und andere Häuser, auch wohl dicht neben dem Blitzableiter. Nie ist es einem eingefallen, sich in die Disciplin zu geben, und so hat auch Baader sie unnöthig für sich befunden.“ So spricht auch Rahel von Baader's „wirklich erhellenden Blitzworten.“ Diese Eigenthümlichkeit bestimmt natürlich seine Darstellungsweise, in welcher Empfängniß und Produktion zusammenzufallen scheinen. Sein Styl hat etwas Massenhaftes, Cyklopisches, eine gedrängte Verworrenheit, und Hoffmann sagt mit Recht, daß Sphinxe, Kolosse, Obelisken, giganteske Umrisse mehr nach seinem Geschmack

---

[1]) Baader's „Gesammelte Werke“ enthalten zunächst die Schriften zur philosophischen Erkenntnißwissenschaft (Logik 1. Bd.), zur philosophischen Grundwissenschaft (Metaphysik 2. Bd.), zur Naturphilosophie (3. Bd.), zur Anthropologie (4. Bd.), zur Societätsphilosophie (5., 6. Bd.), zur Religionsphilosophie (7—10. Bd.), nachgelassene Werke (11—15. Bd.), darunter Tagebücher, Briefe und eine Biographie Baader's von Hoffmann.

sind, als ein mit behaglicher Umständlichkeit gebautes Wohnhaus. Außer den „fermenta cognitionis“ (Werke Bd. 1) und den „Vorlesungen über speculative Dogmatik“ findet sich kaum eine umfangreichere Schrift in seinen Werken, und selbst diese sind durchaus in fragmentarischer Form, ohne alle methodische Entwickelung gehalten. Die Vorlesungen über Jakob Böhme (Bd. 3) sind Fragmente geblieben, aber Baader's sämmtliche Werke beschäftigen sich mit einer Erläuterung des Görlitzer Philosophen.

Baader war Naturforscher, und Alexander von Humboldt, der ihn 1791 in Freiberg kennen lernte, erzählt uns von seiner leidenschaftlichen chemisch-physikalischen Richtung und von seiner Thätigkeit im praktischen Bergbau und Hüttenwesen. Es ist wohl mehr als ein Spiel des Zufalls, daß der mystische Poet der Romantiker, Novalis, und ihr mystischer Philosoph Baader Beide in ihrer Lebenspraxis dem Bergwesen angehörten. Es scheint, als ob das Graben in den dunkeln Tiefen der Erde auch den Geist zu ähnlicher Thätigkeit, zu einer Vertiefung in den geheimnißvollen Urgrund der Dinge anrege. Dennoch scheint der Auffassung der letzten Jahrzehnte eine praktische industrielle Richtung mit mystischen Grübeleien so wenig vereinbar, daß ein Mann wie Baader, der gleichzeitig Abhandlungen über die Einführung der Eisenbahnen und über den Gebrauch des Glaubersalzes statt der Pottasche schreibt, neben anderen, in denen nicht nur über das pythagoräische Quadrat in der Natur, sondern über das Verzücktsein der magnetischen Schlafredner, über die Schriften Besessener, über die vis sanguinis ultra mortem gehandelt wird, heutzutage schon für eine mythische Gestalt gelten muß.

Baader ist nach seinen Grundsätzen ein Vertreter des Theismus auf Grundlage der Jakob Böhme'schen Ideeen. Der Mittelpunkt seiner Lehre ist die absolute Gottessonne, welche der geschaffene Geist ebenso umkreist, wie die Natur den Geist und mit dem Geiste die Gottessonne. Die intelligente Creatur muß sich frei und selbstständig nur in, mit und durch Gott wissen, sowie denn dieselbe eigentlich weder sich noch Anderes wahrhaft weiß, wenn sie sich nicht von Gott gewußt weiß, und dieses sich Gewußtwissen ist eigentlich die

Grundlage und die Voraussetzung alles ihres Wissens. Die Philosophie wird nur dadurch wahrhaft christlich und religiös, daß sie für den in einen Erbirrthum verstrickten Menschen die Nothwendigkeit und Wirklichkeit einer befreienden höheren Assistenz anerkennt. Auch in der Region des Gedankens, dessen Religion und Kultus die Philosophie ist, lebt und wirkt der Mensch mit dem Vertrauen auf die beständige Gegenwart der Wahrheit, und er denkt durch, mit und in ihr, d. h. durch, mit und in Gott. Sein Denken bedarf der Begründung, der Leitung und Kräftigung in Gott.

Wir können hier auf die blitzartigen Gedanken nicht näher eingehen, mit denen Baader diese innersten Tiefen seiner Weltanschauung erhellt. Daß sie Ausstrahlungen eines nur nicht durchgearbeiteten Systems sind, hat schon der jüngere Fichte mit Recht bemerkt. Kein Philosoph hat die älteren Mystiker so genau studirt, wie Baader, — und was er über die Angst des Irdischen, über das Irionsrad als Wurzel alles Creatur- und Naturlebens u. s. f. sagt, was er durch symbolische Figuren und geniale Bilder erläutert: das ist oft aus den Anregungen des philosophus teutonicus hervorgegangen. Daß er sich gegen die neuere pantheistische Philosophie und gegen die Aufklärungstendenzen, die er gerade als Obscurantismus bezeichnet, mit Schärfe, mit Schroffheit, ja mit schneidendem Hohne erklärt, läßt sich bei der Energie, mit welcher er die mystische Richtung vertheidigt, von selbst erwarten. Ebenso entschieden tritt er gegen die politischen Irrlehren der Neuzeit in seinen socialistischen Schriften auf. Dennoch hat Alles, was er über den Adel, die Stände, über die Identität des Revolutionismus und Despotismus sagt, größere Tiefe, als was Stahl, zum Theil aus dieser Quelle schöpfend, dem preußischen Herrenhause offenbart. Für das Proletariat verlangt Baader eine Art von Advocatur! Ein anderer Stand, die Aristokratie, soll seine Aufgabe darin suchen, die Rechte der im Staate unselbstständigen Proletarier zu vertreten.

Baader war nicht blos speculativer Philosoph; er war auch Naturforscher. Nicht blos die Mystik des überlieferten Glaubens, sondern auch die der Natur suchte er für seine Philosophie zu ver-

werthen. Ueberaus willkommen waren ihm daher die Thatsachen des Somnambulismus, und er fand in der Ekstase „den Schlüssel zum Mysterium des Lebens und Todes," „weil sie Beide anticipirt." Seine „Anthropologie" beschränkt sich daher auf fliegende Blätter zur Erhellung dieser magischen Erscheinungen, welche, wie auch seine Briefe beweisen, in letzter Zeit seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen. Hierbei trat er in nähere Beziehungen zu Schubert, Justinus Kerner u. A. Seine „Philosophie der Magie," wie man sie nennen könnte, in welcher er von einer magischen Gemeinschaft, von einem magischen Erkennen, von einem inneren Sein im Gegensatz zu dem äußeren, von einer centralen Sensation im Gegensatz zu der peripherischen spricht, enthält eine Menge Thatsachen aus diesem Gebiete und Betrachtungen von oft bedeutender Tiefe. Man kann sagen, daß die Geister nie mit so viel Geist behandelt worden sind, wie von Baader. Ueber den Zusammenhang von Grausamkeit und Wollust z. B. finden sich höchst sinnige Anschauungen, und was die Unsterblichkeit der Seele betrifft, so spricht sich Baader auf das Entschiedenste gegen die Fortdauer einer leiblos gewordenen Seele aus, indem er nach der Trennung von Seele und Leib, nach der Entseelung des Leibes und „Entleibung" der Seele die Auferstehung als die Anziehung eines neuen, der neuen Eingeistung entsprechenden Leibes erklärt. Als Beweis für die paradoxen Kühnheiten Baader's führen wir nicht nur jene fliegenden Blätter an, welche die Grundsätze einer religiösen „Erotik" enthalten, sondern auch den Aufsatz, in welchem er den Beweis zu führen sucht, daß alle Menschen im seelischen, guten oder schlimmen Sinn, „Anthropophagen" sind.

Wie man auch über Baader's geistigen Standpunkt denken mag, soviel scheint klar, daß durch die Veröffentlichung seiner gesammelten Werke das eigentliche Hochland der „transscendenten Philosophie" entdeckt ist, wo in der Nähe des Himmels, seiner Blitze und Wettergüsse ihre Urquellen entspringen, und daß selbst Schelling in seiner neueren Phase mehr jenem originalen, aus eigenen Inspirationen schöpfenden Philosophen verdankt, als umgekehrt.

Freilich hat die orakelmäßige Dunkelheit Baader's auch viele der besten Köpfe befremdet und zurückgeschreckt. Nicht nur Goethe erklärte mit feiner, vornehmer Ironie, Baader sei ein bedeutender Kopf, doch ihm fehlten die Organe, ihn zu verstehen, sondern auch Ludwig Tieck, ein Verehrer Jakob Böhme's, bekannte, daß er dem Philosophen nicht in die verschlungenen Gänge seiner Spekulation zu folgen vermochte.

Minder bedeutsam, doch ebenfalls weit greifend in seinen Entwickelungen ist der kirchliche Mysticismus, dessen Hauptrepräsentant Joseph Görres (1776—1848) von Vielen als eine der bedeutendsten geistigen Persönlichkeiten dieses Jahrhunderts gepriesen wird. Selbst die jungdeutschen Autoren feierten „diesen rückwärts gewandten Propheten mit dem Feuerschwert." In der That ist ein Kopf, der nacheinander die französische Jakobinermütze, den deutschen Befreiungsczako und die katholische Mitra trug, nicht gering zu achten, wenn er alle diese Wandelungen mit geistiger Würde durchgemacht. Görres zeigt das merkwürdige Phänomen einer energischen revolutionairen Naturanlage, welche durch die Zeitverhältnisse zum Mysticismus, eines publicistischen Talents, welches in strengwissenschaftliche Gebiete hinübergedrängt wurde. Aber auch in den späteren Schriften, die er im Dienste der Kirche schrieb, bricht aus allen Fugen ihrer großartigen Architektonik noch immer der stilllodernde, aber stets erstickte Brand. Ja, man kann sagen, was bei ihm wie geistige Organisation aussieht, ist nur versetzte Polemik; denn seine Natur ist herausfordernd und fehdelustig, und er gründet seine Tempel, gleich den Israeliten, mit den Waffen in der Hand. Wir finden ihn 1793 zuerst als Redacteur des „rothen Blattes" in Coblenz, als Hohenpriester des französischen Demagogenthums. Das Verbot dieses Blattes und eine fruchtlose Mission nach Paris, wo indeß der 18. Brumaire dem militairischen Genie des Einzelnen den Sieg über die vielfältig abgeschwächten Massen- und Parteibewegungen verschafft hatte, versperrten ihm die politische Laufbahn, so daß er sich mißmuthig in wissenschaftliche Gebiete zurückzog. Das Schelling'sche System, das auf alle phantasievollen und aphoristischen

Geister einen ungemein anregenden Einfluß ausübte, gab auch ihm den Anstoß zu einer Beschäftigung mit den verschiedensten Disciplinen, wobei es weniger auf gründliche Entwickelungen, als auf geniale Improvisationen ankam. Mit der Fackel des Genies beleuchtete er im Fluge von oben herab bald das Gebiet der Kunst in den „Aphorismen über die Kunst“ (1802), bald die Naturwissenhaften in den „Aphorismen über Organomie“ (1802), über „Organologie“ (1805), in der Exposition der „Physiologie“ (1805), bald die Theologie in „Glauben und Wissen“ (1806). In dieser Schrift herrscht noch ein phantastischer Pantheismus, der in den Mythen der Urwelt schwelgt und dabei den Gehalt der christlichen Mythe nach Schelling's Vorgange geringer anschlägt, als den der indischen. Die alten Mythen werden indeß bei ihm zu grotesken Phantasiebildern benutzt, aus deren kaleidoskopischem Zusammenschütteln sich eine neue, urweltliche Mythologie bildet. Man würde diesen elementarischen Phantasieschöpfungen Unrecht thun, wenn man sie vom wissenschaftlichen Standpunkte aus betrachtete. Hier, wie in den spätesten Schriften dieser Gattung, in denen er schon den specifisch ultramontanen Standpunkt einnimmt, z. B. in seiner „christlichen Mystik“ (1836—1842), ist es weniger der Ernst der Ueberzeugung, als die wilde Freude der aufgeregten Phantasie an diesen stolzen Bildern und Klängen, die so fremdartig geheimnißvoll in die ernüchterte Welt hereinrauschen, an diesem Durcheinanderwirbeln von Gestalten, die aus der schöpferischen Urkraft der Phantasie hervorgegangen, ja selbst der geheime Kitzel einer üppigen Sinnlichkeit, welche an den grausam-wollüstigen Episoden der Kirchengeschichte, an dem Märtyrerthume und an den Hexenprocessen ein raffinirtes Behagen findet. Wo diese Trunkenheit sich zur Methode entschließt und nach der Stufenfolge der kirchlichen Tradition trocken schematisirt, macht sie ohne Frage den unangenehmsten Eindruck. Verwandte Bestrebungen der Zeit regten den jungen, weltmüden Politiker zu orientalischen und germanistischen Studien an, die er bis in seine spätesten Lebensjahre fortsetzte. Diesen Studien verdanken wir die Herausgabe der „deutschen Volksbücher“ (1807), des „Lohen=

grin" (1813), der „altdeutschen Volks- und Meisterlieder" (1817), die „Mythengeschichte der asiatischen Welt" (2 Bde. 1810) und die Bearbeitung des „Heldenbuchs von Iran" (2 Bde. 1820). So beschäftigte ihn noch im spätesten Alter die geschichtliche Forschung, welche, indem sie den Wurzeln der Volksstämme nachgrub, der phantastischen Combination, die den kritischen Scharfsinn oft ersetzen mußte, einen weiten Spielraum gestattete. In diesen Kreis gehören seine Abhandlungen: „die Japhetiden und ihre gemeinsame Heimath Armenien" (1844) und „die drei Grundwurzeln des celtischen Stammes in Gallien" (1845).

Diese phantastische Flucht in die Weltferne und in das graue Alterthum war doch mehr eine Erholung des politischen Gladiators, der bei jedem neuen Anlasse wieder in der Arena erschien. Einer Natur wie Görres war die Begeisterung Bedürfniß; denn ihre immer vibrirende Gereiztheit bedurfte häufiger Entladungen. Doch da diese Begeisterung nicht auf einer festen Ueberzeugung ruhte, sondern den allgemeinen Rausch brauchte, um sich mit zu entzünden, dann aber durch ihre intensive Kraft voranleuchtete, so war sie oft der Enttäuschung ausgesetzt, indem die politischen Strömungen unerwartet in ein anderes Bette lenkten. Diese Wandelbarkeit der öffentlichen Meinung wurde zuletzt ihrem eifrigen Vorkämpfer unbequem, ihn erbitterte die scheinbar unlenksame und unberechenbare Tagespolitik, die Regierungen, die heute verfolgten, was sie gestern zu beschützen schienen, der ganze moderne Staat, der sich, weil er Begeisterungen nicht auf die Dauer respectirte und Feuerköpfe nicht nachhaltig verwenden konnte, ihm in einen haltlosen Mechanismus auflöste. Deshalb flüchtete er in ein unwandelbares Asyl, das, vom Wechsel des Tages unberührt, seiner Begeisterung eine tausendjährige, unerschütterliche Grundlage darbot. Die ehrwürdige Festigkeit der katholischen Kirche gab ihm nicht nur den Rückhalt der Masse, den er brauchte, und die ihn geistig trug, sondern auch seinem unruhig hin- und herflackernden Enthusiasmus jene beruhigende Sicherheit, die ihn auf das Treiben der politischen Parteien mit souverainer Ironie herabsehen ließ.

Unter die großen Gesichtspunkte des Mittelalters gerückt, war ihm der Staat selbst eine Partei geworden, die er mit allen geistigen Waffen bekämpfte. Nur so läßt sich, ohne seinem Charakter Unrecht zu thun, die wunderbare Entwickelung eines Mannes begreifen, welcher den ganzen Sammelstoff der Romantik in sich vereinigte, aber stets ihre Schranken überschritt, indem er die Phantasie aus der geistigen Urwelt schlagfertig in die Conflicte der Gegenwart hineinführte. So hatte indeß seine Polemik, besonders in späterer Zeit, etwas Ueberwachtes und Müdes; die unentzifferten Hieroglyphen der Vorzeit flimmerten ihr vor den Augen; in das Geräusch der Tagesdebatten klang sein Styl wie eine prophetische Memnonssäule, umgeben von den Sphinxen der Wüste; die Titanen der Urwelt, die colossalen Götter Hindostans, die Recken der Edda schauten sich verwundert um, wenn er sie in die Politik des neunzehnten Jahrhunderts und zu seinen Kämpfen herbeibeschwor; sein seltsam verschlungener Styl erinnerte an die gothische Architektonik, suchte den Himmel mit seinen tausend Spitzen, klomm wie eine gewundene Thurmtreppe empor und donnerte dann wieder wie eine centnerschwere Glocke die wuchtigen Töne des Glaubens über die Erde.

Nachdem mit dem „rothen Blatte" sein französirendes Demagogenthum verweht war, ergriff ihn 1814 die deutsche Freiheitsbegeisterung, die er in seinem „rheinischen Mercur" mit so flammender Energie aussprach, daß ihn die Franzosen „den vierten Alliirten" nannten. Doch neben dieser kriegerischen Wendung nach außen enthielt dies Blatt in schärfster Fassung die Postulate der deutschen Freiheitspartei in Bezug auf die inneren Zustände und drang auf eine Repräsentativverfassung für ganz Deutschland. 1816 wurde der „Mercur" verboten; 1818 übergab Görres dem Staatskanzler von Hardenberg eine Adresse der Rheinlande. 1820 erschien sein Buch: „Deutschland und die Revolution," das ihn vollkommen mißliebig machte und ihn zur Flucht nach Frankreich zwang, um der Verhaftung von Seiten der preußischen Regierung zu entgehen. Das Buch war im dunkelsten Prophetenstyle geschrieben, eine politische Apokalypse. Aus seinen sibyllinischen Blättern wehte indeß ein vermittelnder

Geist, welcher zwischen der Partei des Fortschritts und des Rückschritts ein unklares juste-milieu anzubahnen suchte. Doch die kirchliche Gewalt wurde hier zum ersten Male mit Nachdruck der weltlichen gegenübergestellt, ein Nachdruck, der sich in seinen späteren, fast reactionairen Werken: „Europa und die Revolution“ (1821) und „die heilige Allianz und die Völker“ (1822) noch steigerte. 1827 wurde er Professor der Literaturgeschichte an der Münchener Universität. Von jetzt ab concentrirte sich sein Feuereifer in ultramontanen Schriften. In seinem „Athanasius“ (1837) wehrte er bei Gelegenheit der Kölner Wirren die Eingriffe des Staats von der Kirche, in seiner „Wallfahrt nach Trier“ (1845) die Uebergriffe auftauchender neukirchlicher Parteien ab. Dabei redigirte er zuerst den „Katholiken,“ später „die historisch-politischen Blätter,“ deren Erbschaft nach seinem Tode sein Sohn Guido Görres (1805—1852), ein zu nüchterner Legendenpoesie und volksthümlichen Pasquillen abgeschwächter Aufguß des väterlichen Geistes, antrat. Die letzten polemischen Schriften des unermüdlichen Mannes athmen eine feine, ironische Dialektik, die ihre Beute ebenso geschickt erlauert, wie mit Schlangenwindungen ergreift. Der prickelnde Reiz wühlerischen Demagogenthums war in der kirchlichen Begeisterung, die so eng mit dem Legitimitätsprincip zusammenhing, nicht erloschen; die alte Wildheit schlug ihm bisweilen in den Nacken, so daß ihn Heine treffend, aber mit etwas grausamem Witze, eine „tonsurirte Hyäne“ nennt. Sein Kampf gegen den Staatsmechanismus, gegen Polizei und Büreaukratie wurde indeß später von der protestantischen Romantik wieder aufgenommen, welche die jüngste Entwickelungsstufe des politischen Mysticismus darstellt und sich unmittelbar an die neueste Schelling'sche Philosophie anlehnt.

Den Zusammenhang und die Uebergänge der europäischen Restaurationspolitik näher zu verfolgen, liegt außerhalb unserer Aufgabe. Ihr religiöser und geistiger Schwerpunkt war lange auf der Seite des Katholicismus, wo ihn glänzende Erscheinungen wie Chateaubriand und Görres bannten; in der neuesten Zeit ist er auf die protestantische Seite herübergerückt. Schon an Friedrich Schlegel

sahen wir, wie die Romantik katholisch wurde, eine unfertige Poesie in anmaßenden Doctrinen fortgährte und den Staat und die Geschichte nach willkürlichen Gesichtspunkten meisterte. Einen ähnlichen Uebergang von der Begeisterung für politische Freiheit zur Vertheidigung der einseitigsten Restaurationspolitik finden wir in dem Leben und Wirken des Breslauers Friedrich von Gentz (1764 bis 1832)[1]) ausgeprägt, ein Uebergang, der an und für sich minder scharf beurtheilt werden darf, weil sich in ihm nur die Entwickelung der ganzen Zeit spiegelt. Der Kampf gegen das Napoleonische Kaiserthum rief das patriotische Freiheitsgefühl wach, und die Sympathieen des damals von Gentz bewunderten Englands waren mit den Fahnen des autokratischen Oesterreich, dessen Manifeste er schrieb. Nach dem Siege über Napoleon trat der Rückschlag der Kabinetspolitik gegen die Volksbegeisterung ein, und Gentz war der begabteste Vorkämpfer dieser politischen Wandlung. Er folgte jetzt wie früher nur den Impulsen der Staatsmacht, in deren Diensten er stand. Doch der epikuräische Anstrich, den das Leben dieses Diplomaten hatte, und die zahlreichen außerordentlichen Besoldungen, die ihm, ganz abgesehen von seinem preußischen und später österreichischen Staatsamt, von den europäischen Höfen zu Theil wurden, werfen einen ungünstigen Schein auf seinen Ueberzeugungs- und Religionswechsel. Jedenfalls müssen wir in seinem Leben zwei Epochen unterscheiden: die Epoche seiner nationalen Freiheitsmanifeste, in welcher er sich um den Aufschwung deutscher Thatkraft und kampfesmuthiger Gesinnung

---

[1]) Die Literatur über Gentz hat im letzten Jahrzehnt bedeutenden Zuwachs erhalten. Die Briefe von Fr. v. Gentz an Christ. Garve 1789 bis 1798, herausgegeben von Schönborn (1857), zeigen uns den jungen Freidenker in seinem Zusammenhang mit der alten Moralphilosophie, in seinen naturrechtlichen „Kantianismen," in seiner Begeisterung für die französische Revolution. Der „Briefwechsel zwischen Gentz und Adam von Müller" von 1800—1829 (1857) ist sehr wichtig zur Charakteristik der Motive der damaligen officiellen Publicistik und der „theologischen Politik." Außerdem hat Eduard Schmidt-Weissenfels eine etwas lobrednerische, aber doch inhaltreiche Biographie von Gentz (2 Bde. 1858) herausgegeben.

wesentliche Verdienste erwarb, und die Epoche seiner reaktionairen „Kongreßprotokolle," in welcher er seine Feder in den Dienst einer die Volkskraft entnervenden Politik gab.

Gentz, in Breslau geboren, studirte in Königsberg und wurde 1786 Sekretair bei dem Generaldirectorium in Berlin, später preußischer Kriegsrath. Seine anfängliche Begeisterung für die französische Revolution verwandelte sich bald in Abneigung gegen dieselbe. Dagegen war er in jener Epoche ein warmer Verehrer der englischen Verfassung, eine Verehrung, der er in seinen Schriften einen begeisterten Ausdruck gab, und die ihn nicht nur in persönliche Beziehungen zu den hervorragendsten brittischen Staatsmännern brachte, sondern ihm auch den Dank des stets zahlbaren Albion in kurrenter Münze zuwandte. Dieser Hilfe war Gentz um so bedürftiger, als er sich durch ein geniales Leben tief in Schulden gestürzt. Trotz seiner Verheirathung lebte er im Taumel wilder Orgien und eilte aus den Salons einer Rahel, in denen er seinen liebenswürdigen Geist glänzen ließ, an den Spieltisch und in die Arme seiner Maitressen. Die Zerrüttung seiner bürgerlichen Verhältnisse nahm zu. Im Gegensatze zu seinem Leben trugen seine Schriften schon damals das Gepräge einer harmonischen Form. Durch Wilhelm von Humboldt war Gentz als „der denkendste Kopf Berlins" an Schiller empfohlen worden (1795) und eignete sich als Mitarbeiter der Horen jenen ästhetisch durchgebildeten Styl an, der in Deutschland zum ersten Male auf Gegenstände der Publicistik angewendet wurde. Uebersetzungen von Burke's „Betrachtungen über die französische Revolution" (1793), von Mallet du Pan's und Mounier's Werken über dasselbe große Weltereigniß (1794 und 1795) waren treffliche Studien zur Aneignung einer stylistischen Meisterschaft auf diesem Gebiete, wie überhaupt die Beschäftigung mit den brittischen und französischen Publicisten nur förderlich auf die deutsche Publicistik einwirken und ihr den fehlenden großen Styl des öffentlichen Lebens aneignen konnte. Weimars classischer Geschmack gab die durchsichtige geläuterte Form, die französischen und englischen Schriftsteller die großen Gesichtspunkte her als Bildungselemente für das bedeutende

Talent des preußischen Publicisten. In der neuen deutschen Monatsschrift (1795—1798) und im „historischen Journal" (1799—1800) schuf sich Gentz die Organe für seine politischen Anschauungen, welche in dem letzteren Blatt bereits in einen kampfmuthig herausfordernden Ton gegen Frankreich und Bonaparte übergingen.

Bei der Thronbesteigung des Königs Friedrich Wilhelm richtete Gentz ein Sendschreiben an denselben, in welchem er mit nicht geringer Kühnheit dem Monarchen die zu befolgenden Grundsätze seiner Regierung diktirte und besonders auch Vermeidung neuer Auflagen, Gewerbefreiheit und größere Preßfreiheit verlangte. Goethe tadelte damals scharf diese „liberale Zudringlichkeit." Dem Könige selbst hatte sich Gentz durch diese, 1797 gedruckte Epistel wenig empfohlen. Eine glänzende Staatslaufbahn schien ihm in Preußen verschlossen, und da die Haltlosigkeit seiner Familien- und Vermögensverhältnisse hinzukam, so entschloß sich Gentz, den Aufforderungen des Wiener Kabinets, die er einer Empfehlung Stadions verdankte, Folge zu leisten. Er trat 1802 in den österreichischen Staatsdienst als kaiserlicher Rath und zum Katholicismus über. Hier beginnt ein Zeitraum seines Wirkens, der für die deutschen Nationalkämpfe von hoher Wichtigkeit ist. Der leidenschaftliche Haß gegen Napoleon athmete aus allen seinen Schriften und Manifesten; sein Bestreben, 1805 und 1809 eine Koalition zwischen Oesterreich und Preußen zu Stande zu bringen, war von echt patriotischer Gesinnung diktirt und arbeitete an der rechten Stelle dem feinen Isolirungssystem des Korsen entgegen. Die Siege Napoleon's schmetterten ihn darnieder, und seine Verzweiflung machte sich oft in Kraftausdrücken Luft, welche selbst die glatte Form eines mustergültigen Styls zerklüfteten. Mit solcher energischen politischen Beredtsamkeit sind besonders die Fragmente aus der neuesten Geschichte des politischen Gleichgewichts in Europa (1804) abgefaßt. In der Vorrede protestirt Gentz gegen „die moralische Fäulniß der Welt" und erklärt, daß durch Deutschland Europa wieder steigen muß, und ersehnt aus dem ehrwürdigen deutschen Stamme, diesem Stamme so mannichfaltiger

Vortrefflichkeit und Hoheit, einen vollständigen Helden, einen Rächer und Retter, „der die Thränen von allen Angesichtern abwische, uns einsetze in unser ewiges Recht und Deutschland und Europa wieder aufbaue." Im Jahre 1805 nach der Schlacht bei Ulm flüchtete Gentz nach Dresden und begab sich 1806 in das preußische Hauptquartier, wo er das Kriegsmanifest Preußens gegen Frankreich abfaßte. Ebenso stammen die Manifeste Oesterreichs 1809 und 1813 aus seiner Feder.

Mit dem Sturze Napoleon's hatte indeß Gentz das eigentliche Pathos seines Lebens verloren. Der Demosthenes der Wiener Staatskanzlei hatte keinen Philipp von Macedonien mehr, gegen den er seine Philippiken schleudern konnte. Gegen die Freiheitsbestrebungen der Völker, welche zu bekämpfen er jetzt seine Feder lieh, hegte er kein Pathos des Hasses; die Gesinnung seiner Jugend war ihnen verwandt gewesen, und noch im späteren Alter trat bei dem greisen Diplomaten eine oder die andere Sympathie „des alten Adams" hervor, welche auf die Genossen der Staatskanzlei nur einen befremdenden Eindruck machte. Besonders übte der Witz Heinrich Heine's einen die kecken Jugendgedanken wieder entbindenden Einfluß. Verwandtschaft des geistigen Naturells trägt ja stets den Sieg über die Feindschaft politischer Richtungen davon. Doch solche Anwandlungen spürte nur der Diplomat im Schlafrock; der Publicist hatte keine Gemeinschaft mit den politischen Freigeistern. Sein Amt und seine Stellung wiesen ihn auf die Vertheidigung der strengsten absolutistischen Grundsätze hin, und Gentz war ein Advokat, dem jetzt die Sache weniger galt, als die Form, in der er für sie auftrat. Die absolute Gleichgültigkeit der Form gegen den Inhalt, welche die Romantik für die Poesie proclamirt hatte, wurde von ihm in der Politik zur Geltung gebracht. Er wußte der officiellen Publicistik jenen unsäglichen Firniß, jene classische Glätte, jene olympische Hoheit zu ertheilen, welche, ungerührt von dem Schicksale der Sterblichen, keinen Tropfen Nektar und Ambrosia aus der Götterschale vergoß, mochte auch in den niederen Regionen das Blut in Strömen fließen. Dies vornehme Hinweggleiten über die kleinlichen Anstöße, an denen Nationen

zerschellten, gab der damaligen absolutistischen Congreßpolitik einen sanften, graziösen Ausdruck. Man hörte nur den Hauch, nicht den Knall; es war das tonlose Morden einer Windbüchse. Dies geistige Virtuosenthum wäre indessen langweilig geworden, wenn nicht die Virtuosität des Lebensgenusses dazu gekommen wäre, die sogenannte Lebenspoesie der Lucinde, bereichert mit jedem gastronomischen Raffinement. Wie die Politik, so mußte das Leben eine Kunst werden, kein Kunstwerk von heroischem Marmor für die Walhallen der Nachwelt, ein süßes, wohlschmeckendes Kunstwerk von Zuckergebäck für die genußbedürftige Gegenwart. Die Eßkunst, die Tanzkunst, die ars amandi waren die Haupttheile der praktischen Aesthetik; Austern, indianische Vogelnester und Champagner, Florkleider und Tricots gehörten zum Inventar dieser „schönen" Geister, die in der Politik wie im Leben die elegantesten Stylisten waren. Besonders bedeutsam war die Freundschaft des Diplomaten und der Tänzerin; denn was die Fanny Elsler mit ihren unnachahmlichen Fußtrillern, ihren vielsagenden Pantomimen, ihren graziösen Attituden auf der Bühne war, das war der „österreichische Beobachter" in der Politik. Dennoch giebt diese kecke, glaubenslose politische Praxis dem Literarhistoriker einen fast wohlthuenden Ruhepunkt, wenn er von der unglaublichen Verworrenheit ermüdet ist, welche die sich durchkreuzenden Theorieen in begabten, doctrinairen Köpfen hervorgerufen. Welche Finsterniß umgiebt, welche Asche umstäubt uns, wenn wir die vulcanischen Explosionen eines Görres beobachten, und wie heiter sitzen wir in der Rosenlaube des politischen Anakreon Gentz, der mit großer Seelenruhe von einer Weinsorte zur anderen übergeht, und dessen entkorkte Flaschen uns kein Geheimniß bergen. Der Freund von Gentz und sein College in der Wiener Hof- und Staatskanzlei Adam Müller (1779—1829), der ebenfalls aus dem preußischen Staatsdienste in den österreichischen und in den Schooß der alleinseligmachenden Kirche überging, der indessen niemals den liberalen Kitzel verspürt, von dem Gentz auch noch später bisweilen in den lichten Intervallen seines Schlaraffenlebens beunruhigt wurde, hat eine durchweg doctrinaire Färbung, und seine Werke zeigen uns einen bacchantischen

Taumel nach Gestaltung ringender Ideeen, deren Heimathsschein bald auf die Fichte'sche, bald auf die Schelling'sche Philosophie, auf Schlegel, Novalis und Goethe, und besonders auf den vergötterten Politiker Burke zurückweist, an dem schon Gentz sich seine ersten stylistischen Sporen verdient hatte. Adam Müller, der in Preußen nach 1807 gegen die Stein'schen Reformen im Interesse der Aristokratie auftrat, 1813 den Tyroler Aufstand als Schützenmajor organisirte, inzwischen ästhetische und politische Vorlesungen hielt, ist der Schöpfer jener theologischen Politik, die in der neuesten Zeit eine so große Rolle spielt, der Ahnherr von Stahl und Gerlach. Sein Hauptwerk in dieser Beziehung ist: „Von der Nothwendigkeit einer theologischen Grundlage der gesammten Staatswissenschaften und der Staatswirthschaft insbesondere" (1819), eine Ergänzung seiner „Elemente der Staatskunst" (3 Bde. 1809). Wir haben hier die „blaue Blume" von Novalis in der Politik. Da soll Staat, Wissenschaft, Religion, Theater in eine wunderbare Einheit verschmelzen; aber nur ein besonders organisirtes Gefühl kann sie empfinden, während der gewöhnliche Verstand nur ein Chaos entdeckt. Wie weit sich dieser proselytensüchtige Mysticismus von einer gesunden und thatkräftigen Humanität entfernt, das zeigt der Vergleich dieser Müller'schen Theorieen mit der von ihm angefeindeten Praxis eines Freiherrn von Stein! Der schlimmste von diesen Renegaten des Protestantismus ist aber Karl Ludwig von Haller, der Enkel des berühmten Naturforschers und Dichters (geb. 1768), der seinen Uebertritt zur katholischen Kirche verheimlichte, um seine Aemter behalten zu können, und sich an der Revolution, die ihn 1800 aus Rom und dem großen Rathe vertrieben, dadurch rächte, daß er in seiner „Restauration der Staatswissenschaft" (6 Bde. 1816—1834) ihre Theorieen mit der schärfsten Kritik bekämpfte. Die hämische und perfide Art und Weise dieser Kritik, mag sie auch im Einzelnen irrige Anschauungen mit Recht angreifen, tritt um so widerwärtiger hervor, als der positive Aufbau der Staatswissenschaften auf patriarchalisch-theokratischer Grundlage, wie ihn Haller versucht, in einer wunderlich krausen und lächerlichen

Architektonik vor sich geht, von der die chinesischen Schellen im Winde herabläuten. Das Haller'sche Territorialsystem mit seiner starren Erdschwere und Bewegungslosigkeit wird durch die Sanction der theologischen Elemente keineswegs in gedeihlichen Flüß gebracht, abgesehen von der Verständnißlosigkeit in Bezug auf die berechtigten Richtungen der Zeit und von dem Willkürlichen und Revolutionairen solcher politischen Improvisationen, die noch gewaltsamer in den Bildungsgang des Jahrhunderts eingreifen, als die Krisen des Fortschritts.

Auf protestantischer Seite hatte man sich indeß, verleitet durch die Schelling'schen Parallelen zwischen Natur und Geist, bestimmen lassen, den Staat physiologisch zu betrachten und seine Entwickelungen als ein organisches Wachsthum hinzustellen. Daß man bei dieser parallelisirenden Betrachtungsweise auch auf ganz entgegengesetzte Resultate kommen konnte, das hätte unsere Staatsphysiologen die bekannte Rede Saint Just's im Nationalconvent lehren können, welcher die Naturnothwendigkeit der Ungewitter, Orkane und Erdbeben auch für das Staats- und Völkerleben geltend machte. Am wunderbarsten nahm sich diese hindostanische Sanftmuth und pflanzenhafte Staatsweisheit bei dem Historiker Heinrich Leo (geb. 1799) aus, der sonst die Geschichte in einem energisch polternden Tone schrieb, sich mit ihren blutigen Nothwendigkeiten freundlich verständigte, gegen die Humanität und Blutscheu des Zeitalters eiferte und im Dienste seines zornigen Gottes manche Gewaltthat rechtfertigte, welche nicht blos für schwache Nerven, sondern auch für starke Herzen etwas Anstößiges und Verletzendes hatte. Sein „Handbuch der Geschichte des Mittelalters“ (1830), die „Geschichte der italienischen Staaten“ (5 Bde. 1830), die „zwölf Bücher niederländischer Geschichten“ (2 Bde. 1835) waren Geschichtswerke von großer Frische und Lebendigkeit der Auffassung und Darstellung und von eindringlicher Schärfe der historischen Kritik. Doch wurden diese Vorzüge in seinem „Lehrbuch der Universalgeschichte“ (6 Bde. 1835—1844) durch einen zur Unzeit vorschimmernden theologischen Firniß und durch die kecke und burschikose Einseitigkeit der Urtheile verdunkelt. Der Historiker konnte nur schwer sein Gelüsten bemeistern,

den Zeiger der Weltgeschichte zurückzustellen, und wo es ihm nicht gelang, da ereiferte er sich in scheltendem Mißmuthe. Mit diesem gewaltsamen Verfahren contrastirte die staatsphilosophische Ansicht, die sich schon im Titel seiner Tendenzschrift: „Studien und Skizzen zur Naturgeschichte des Staats" (1833) deutlich zu erkennen giebt. Hier sah man den Staat und alle seine Institutionen sich in so friedlicher Continuität entwickeln, als ob es nie einen Krieg und eine Revolution in der Welt gegeben hätte. Der Wunderbaum des Staats wächst und gedeiht, saugt die Säfte der Erde und die Lüfte des Himmels ein, erhält Blätter, Blüthen und Früchte — und das Alles durch die geheime Magie der Natur, ohne Zuthun von Menschenhand. So mußten auch die Gesetze natürlich schon reif an den Zweigen hängen, ehe sie abgepflückt wurden. Diese Theorie wurde von dem elegantesten deutschen Rechtslehrer Karl von Savigny (geb. 1779) in seiner Schrift: „Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft" (1814) mit großer Entschiedenheit durchgeführt, obgleich sie eigentlich in die Geheimlehren der Romantik gehört. Die weltgeschichtliche Ironie wollte indessen, daß Savigny als vorsitzender Minister die preußische Gesetzgebungscommission leiten mußte. Einer Zeit, die so großartige Neuschöpfungen und gewaltige Rechtsbildungen wie das preußische Landrecht und den französischen Code entstehen sah, den Beruf zur Gesetzgebung abzusprechen, die Geister eines Friedrich und Napoleon pedantisch zurechtzuweisen, das war der höchste Gipfel einer unhistorischen Auffassung, deren sich die historische Rechtsschule schuldig machte, und ließ sich nur begreifen als der Gegenschlag gegen die überstürzenden Bewegungen der Zeit. Diese Grille that indeß dem Ruhme des Juristen keinen Eintrag, der schon in seinem „Recht des Besitzes" (1803) und später im „System des heutigen Rechts" (8 Bde. 1840—1849) eine haarspaltende Feinheit und Schärfe der Combinationen, die subtilste Dialektik der Rechtsbegriffe, eine große Gelehrsamkeit in gewandtester stylistischer Darstellung an den Tag gelegt und so das Studium des Civilrechts, abgesehen von allen positiven Resultaten, zu einer ausgezeichneten geistigen Bildungsschule

gemacht. Savigny's „Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter" (6 Bde. 1815—1831) entwickelt mit großer Klarheit und Durchsichtigkeit den sichern Fortgang der Rechtsbildung mitten in den schwerfälligen und vielgliedrigen Massenbewegungen und erklärt uns so einigermaßen, wie er auf die Theorie des organischen Wachsthums in der Rechtssphäre kommen konnte, wobei er den Unterschied der Zeiten in Anschlag zu bringen vergaß. Bei Leo und Savigny sind diese Staats- und Rechtstheorieen eine aphoristische, naturwüchsige Polemik geblieben. Zu einem Systeme unter theologischen und Neu-Schelling'schen Auspicien verarbeitete sie Julius Stahl in seiner „Philosophie des Rechts nach geschichtlicher Ansicht" (2 Bde. 1830—1837); doch traten ihm erst bei der Durchführung im Einzelnen die großen Schwierigkeiten entgegen, die mit dieser gewaltsamen Unterordnung des Rechts unter das christliche Dogma verbunden sind. In der ersten Auflage ergeht er sich noch in glänzenden Phantasiespielen, die oft in eine kindische Symbolik ausarten und in dem willkürlichen Visiren der Jurisprudenz auf die theologischen Meßstangen hier und dort an's Absurde streifen. Die Vergleichung der Ehe mit dem Verhältnisse zwischen Christus und der Gemeinde, der Familie und der Trinität, der irdischen Erbschaften mit den himmlischen sind höchst überflüssige Spielereien der Phantasie, die nicht einmal einen poetischen Werth beanspruchen können. Er selbst verzweifelt daran, die Rechtsphilosophie so christlich durchzuführen, wie es sein Wunsch ist, und giebt zu, daß sie im Wesentlichen bei ihm nur theistisch gehalten ist. „Das Dunkel vor unsern Augen und die böse Neigung in unsern Herzen" soll die Schuld dieses Mißlingens tragen, die aber nach profanen Begriffen aus der gewaltsamen Vermischung ganz verschiedener Geistessphären hervorgeht. In der zweiten Auflage hat Stahl diese Phantastik wesentlich eingeschränkt und sein Werk von einigen hochtrabenden Trivialitäten gesäubert. Dennoch finden sich noch genug unhaltbare Allegorieen, die mit der Prätension auftreten, große geistige Gesichtspunkte aufzustellen. Stahl ist durchaus nicht wie Steffens und Görres eine phantastische Natur; das Vorwiegende bei ihm ist ein scharfer, jüdischer Verstand,

der fortwährend seine dogmatischen Schwärmereien selbst corrigirt und sich bei der Aufgabe, die er sich gestellt, im Grunde sehr unbehaglich fühlt. Die außerordentliche geistige Schärfe dieses Rechtsphilosophen zeigt sich besonders in seiner Kritik der früheren Systeme. Sein Angriff auf den objectiven Idealismus Hegel's, den er eine Traumwelt ohne einen Träumenden nennt, in welchem ein Denkgesetz wie das dialektische für das positiv erzeugende gilt, und welches der Persönlichkeit nur ein abgeleitetes Dasein einräumt, ist eine geistvolle Ausführung der Schelling'schen Anklagepunkte. Stahl findet die wahre Einheit nur in der Persönlichkeit, welche sich durch die **That** bestimmt. That ist Freiheit, und Freiheit das innerste Wesen der Persönlichkeit. Jede That ist ihrem Begriffe nach eine Schöpfung, und Schöpfung nur als freie That denkbar. Das Vermögen des Geistes, die That zu erfahren, ist die Anschauung. Sie ist selbst wieder eine That; sie schafft ein Bewußtsein, welches noch nicht da war. Die Anschauung führt uns nun unmittelbar zum christlichen Dogma hinüber, für welches alle diese Entwickelungen, die auf menschlicher Basis ihr gutes Recht haben würden, geschaffen sind. So bewegen wir uns ganz im Reiche der Transscendenz, in welchem diese Begriffe wie Geister umherwandeln, um dann wieder eine geheimnißvolle Menschwerdung in der irdischen Rechtssphäre zu feiern. Der Staat, den Stahl proclamirt, ist der christliche; doch bleibt diese Christlichkeit ein Stichwort ohne organische Lebendigkeit. Die christliche Religion soll natürlich Staatsreligion sein; das göttliche Recht der Stuarts uud Bourbons und die kirchliche Krönung sind ebenso unentbehrlich, wie eine nach christlichem Princip verfahrende Polizei, welche Ehrbarkeit, Religion, sittliche Gesinnung, die öffentliche Lehre und die Presse zu controliren hat. Hier werden außerordentlich feine Distinctionen gemacht, um die Denk- und Gewissensfreiheit gleichzeitig zu retten und zu beschränken. Ebenso macht der jüdische Verstand hinter die unbedingte Verurtheilung der Revolutionen ein skeptisches Fragezeichen, indem er ihre Zulässigkeit in der Weltgeschichte für providentiell erklärt und den Attila's gegenüber gleichsam durch die Robespierre's das Gleichgewicht herstellt. Wie sich ihre Heilsamkeit mit ihrer Verwerflichkeit

verträgt, das ist eine Frage, die sich in die mystischen Tiefen vom Urgrunde des Bösen verliert und von Stahl weiter nicht beantwortet wird. Statt eines Systems haben wir ein Conglomerat von Begriffen, die aus der Sphäre der dogmatischen Vorstellung und aus dem Kreise des positiven Rechts fertig aufgenommen und ohne alle Gliederung durcheinander gemischt sind. Die praktische Anwendung dieser Philosophie auf die Politik des Tages hat Stahl in neuer Zeit häufig gemacht und ist als eine öffentliche Persönlichkeit von maßgebender Bedeutung aufgetreten. Seine Auffassung der politischen Freiheit legte er in seiner Schrift: „Die Revolution und die constitutionelle Monarchie“ (1848), sein Verhalten zur deutschen Einheit in der „Kritik der deutschen Reichsverfassung“ (1849) dar. Die erste Schrift verleugnet nicht den Einfluß der damaligen weitgehenden Zeittendenzen, welche auch die Widerstrebenden zu verhältnißmäßigen Concessionen nöthigten. Er vertheidigt darin einen halbständischen Constitutionalismus und räumt sogar beiden Kammern zusammen das Recht der Steuerverweigerung ein. Ueberhaupt würde man Unrecht thun, die Stahlschen Theorieen mit denen eines Albert von Haller oder Adam Müller in Beziehungen bringen zu wollen, von denen sie sich schon durch große Klarheit und Präcision unterscheiden. Stahl dringt auf persönlich-lebendige Beziehungen zwischen Fürst und Volk nach alter, deutscher Weise und sträubt sich gegen den modernen Constitutionalismus und seine Rechnungsexempel der Majorität für Wahlen und Ministerkrisen. Doch ist es nicht zu leugnen, daß dies starre Festhalten an dem christlich-germanischen Princip eine romantische Politik hervorrufen muß, welche mit den Anforderungen der Gegenwart in offenbaren Widerspruch tritt und dabei in großen Weltkrisen kurzsichtig nur ihre Glaubensartikel im Auge behält, statt mit staatsmännischer Tüchtigkeit nationale Interessen zu wahren.

Erfreulicher als die Erscheinungen der romantischen Politik sind die wissenschaftlichen Bestrebungen, welche großentheils durch die romantischen Tendenzen hervorgerufen wurden und für die Dürftigkeit ihrer poetischen Resultate entschädigen müssen. Hier müssen wir

uns mit einzelnen Andeutungen begnügen, weil wir das Gebiet der positiven Wissenschaften berühren, die außerhalb des Bereichs der Nationalliteratur liegen. Die beiden Pole der romantischen Weltanschauung, der literarische Kosmopolitismus und Patriotismus, wirkten beide gleich anregend auf die Wissenschaft zurück. Die Romantik war nicht blos den Classikern gegenüber eine bewegende und umwälzende Macht, sie war auch in ihrem Somnambulismus oft vom richtigsten Instincte für verborgene wissenschaftliche Schätze, für bedeutende geistige Probleme beseelt. Es kam nur darauf an, ihre ahnungsvollen Eingebungen festzuhalten und wissenschaftlich durchzuführen, wozu sie selbst bei ihrer hin und her flatternden Genialität weder Geschick, noch Ernst genug hatte. Am meisten hatte sie selbst für die geistige Näherung und Verschmelzung der neuern Volksliteraturen gethan. Die Uebersetzungen von Shakespeare und Cervantes, denen bald die trefflichen Nachdichtungen Dante's, Tasso's, Ariosto's, Calderon's durch Kannegießer, Gries, Streckfuß, West u. A. folgten, trugen nicht wenig dazu bei, die Geschmeidigkeit des deutschen Styls im Anschmiegen an südliche Rhythmen zu erhöhen und den Horizont durch die Perspectiven auf mannichfache nationale Bildungen zu erweitern. Eingehende literarhistorische Studien gingen mit diesen poetischen Aneignungen Hand in Hand. Besonders wurde die altenglische Literatur eine Fundgrube für die hermeneutische Kritik, und die Interpretation Shakespeare's, die eine selbstständige Literatur schuf, ging von den vernünftigen, scharf sondernden Anfängen immer mehr in die unbedingte Apotheose und speculative Nachconstruction der unsterblichen Dramen über.

Die von Goethe angeregte und von den Romantikern begründete Weltliteratur zog allmählich alle Nationalitäten in ihre Kreise und verschleuderte zuletzt ihre glänzenden Resultate durch die pedantische Aufgrabung von Curiositäten, welche als poetisch bedeutend der deutschen Literatur aufgedrängt werden sollten. Als geistiger Regulator aller dieser Bestrebungen trat die vergleichende Sprachforschung auf, welche von Franz Bopp (geb. 1791) und Wilhelm von Humboldt mit ebenso vieler Gründlichkeit und Tiefe, wie Höhe

des geistigen Ueberblicks in einer die deutsche Wissenschaft ehrenden und fördernden Weise begründet wurde. Die orientalischen Sprachen, auf welche schon die Schlegel hingewiesen, bildeten die Grundlage dieser Studien, und besonders das Sanskrit und die indische Literatur erfreuten sich einer Durchbildung, die sie zu einem großen, selbstständigen Zweige der Gelehrsamkeit machte. Außer Franz Bopp sind hier besonders noch Rosen, Bohlen, Lassen, Brockhaus u. A. zu nennen. Während Peter von Bohlen (1796—1840) in seinem Werke über „das alte Indien“ (2 Bde. 1830—31) in volksthümlicher und geschmackvoller Weise die Sitten und die poetischen Schöpfungen der Hindus charakterisirt, hat Christian Lassen (geb. 1800) in seiner noch unvollendeten „indischen Alterthumskunde“ (2 Bde. von 1844 an) ein Werk geliefert, welches in jeder Beziehung als ein ehrenvolles Denkmal deutscher Gelehrsamkeit anzusehn ist. Die Schärfe in der Kritik der geschichtlichen Quellen, die Gründlichkeit und Tiefe der Forschung, die Tragweite der Kombinationen, welche ungeahnte Zusammenhänge aufspüren, die unterbrochenen Reihen der Ueberlieferung und die fehlenden Blätter der Chronik scharfsinnig ergänzen, lassen das alte geschichtliche Leben Hindostans hier vor unsern Augen erstehn. Die indischen Dichtungen wurden in's Deutsche übertragen, ohne in ihren epischen und dramatischen Schöpfungen auf die deutsche Production befruchtend einzuwirken. Dagegen übte die persische Lyrik einen bedeutenden, zahlreiche Nachdichtungen anregenden Einfluß aus, den wir bei der Darstellung der modernen Lyrik näher verfolgen werden. Hier nimmt Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall als Literarhistoriker der drei Hauptnationen des muhamedanischen Orients durch seine: Geschichte der schönen Redekünste Persiens (1818), der osmanischen Dichtkunst (4 Bde. 1836—1838) und Geschichte der arabischen Literatur (3 Bde. 1850 bis 1852), durch seine Uebersetzungen des Persers Hafi, des Arabers Motenebbi und des Türken Baki den ersten Rang ein, wie auch seine Geschichte des osmanischen Reiches (10 Bde. 1827—34) sich vor allen ähnlichen Werken durch sorgfältige Forschung und ein=

gehende Darstellung auszeichnet. Fr. Rückert, Fr. von Schack, der ausgezeichnete Uebersetzer des Firdusi, u. A. schließen sich ihm als Vermittler ost- und westländischer Poesie an. Noch tiefere Wurzel schlugen die nationalen Bestrebungen der Romantiker, welche zunächst die Poesie des Mittelalters in ihren Mythen- und Märchenschöpfungen zu ihren poetischen Zwecken verwendeten. In den Händen der Gebrüder Grimm kam die unverfälschte Naivetät des altdeutschen Lebens in Recht und Sitte, Glauben und Poesie mit wunderbarer Klarheit zu Tage, und der Bildungsgang der deutschen Sprache wurde mit Gründlichkeit und Scharfsinn entwickelt. Daß alle diese wissenschaftlichen Leistungen sich nicht einseitig vereinzelten, daß ein organisches Leben sie durchdrang, ein poetisches Gemüth den kritischen Verstand, ein ordnender Sinn den gründlichsten Fleiß ergänzte: das erhob sie auf einen geistigen Höhepunkt, der für die historische und Sprachforschung überhaupt maßgebend wurde. Jacob Ludwig Grimm (geb. 1785) zauberte in die deutsche Grammatik, die bisher nur trockene traditionelle Schemata enthielt, ein historisches Leben mit allem Flusse freudiger Entwickelung („deutsche Grammatik" 4 Bde. 1819—37), entwickelte in den „deutschen Rechtsalterthümern" (1828) „die individuelle Persönlichkeit, die kräftige Hausgewalt des alten Rechts" in aller sinnlichen Lebendigkeit, in der „deutschen Mythologie" (1835) ohne symbolisirende und speculative Deutung in einer Fülle trefflich gesichteten Materials den alten Cultus, seine Mythen in ihrer geschichtlichen Fortbildung durch einen Kreis neuer religiöser Vorstellungen und gab in der „Geschichte der deutschen Sprache" (2 Bde. 1848) die erste wissenschaftliche Grundlage für die Darstellung des sprachlichen Bildungsgangs, welche für die ganze Geschichte des nationalen Lebens bedeutende Perspectiven erschloß. Im Vereine mit seinem Bruder Wilhelm Grimm (geb. 1786), der sich besonders durch zahlreiche Ausgaben mittelalterlicher Dichtungen und durch seine Werke über „deutsche Runen" (1821) und über „die deutsche Heldensage" (1829) bekannt gemacht, giebt Jacob Grimm seit 1852 das „deutsche Wörterbuch" heraus, eine riesige Aufgabe deut-

schen Sammlerfleißes, welche aber für den geschichtlichen Entwicklungsgang der Wortbildungen bedeutsamer zu werden verspricht, als für die maßgebende Feststellung des gesammten deutschen Sprachschatzes. Nach dieser Seite hin ist die Unvollständigkeit des „deutschen Wörterbuchs" und die Ausschließung der nicht unbedeutenden Wandelungen und Neubildungen, mit denen die moderne Literatur die deutsche Sprache bereichert hat, von Daniel Sanders u. A. nicht mit Unrecht angegriffen worden. Neben den Grimm's haben sich durch die Herausgabe altdeutscher Schriften besonders der methodisch-scharfe Karl Lachmann (1793—1851) und Moritz Haupt (geb. 1808), Beide ebenso der classischen, wie der deutschen Philologie angehörig, ausgezeichnet. Die deutsche Nationalliteratur erhielt durch Georg Gottfried Gervinus (geb. 1805) zuerst ihren Geschichtsschreiber im großen Style, der in der „Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen" (5 Bde. 1835 bis 1842) mit Geist, Gründlichkeit und tüchtiger Gesinnung die Literatur besonders in ihrem Zusammenhange mit geschichtlichen Voraussetzungen und den anderen Erscheinungen und Entwickelungen des Volkslebens dargestellt, während Karl Rosenkranz in der „Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter" (1830) mit feingeistiger Spürkraft und poetischem Instincte den inneren Zusammenhang der Dichtungskreise des Mittelalters nachgewiesen. An das Nationalwerk von Gervinus schließt sich Koberstein's „Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur" (1827), der in seiner neuen vierten Auflage (seit 1845) aus einem Kompendium zu einem umfassenden wissenschaftlichen Werk erweitert ist. Noch unvollendet und nicht bis auf die neueste Zeit fortgeführt, läßt es in Bezug auf Gründlichkeit der Forschung und Unbefangenheit des Urtheils Nichts zu wünschen übrig, wenngleich das Verhältniß der Noten zum Text das Uebergewicht der Forschung über die künstlerische Verarbeitung erkennen läßt, den einheitlichen Guß der Darstellung hemmt und den frühern kompendiarischen Charakter mit allen Vorzügen sachlicher Strenge doch zu Ungunsten der historischen Darstellungskunst aufrecht erhält. Ganz den Charakter

eines Handbuchs behauptet Karl Goedeke's „Grundriß zur Geschichte deutscher Dichtkunst (3 Hefte, 1857), ein durch seinen Reichthum an bibliographischen Notizen und durch seine übersichtliche Gruppirung empfehlenswerthes Werk. Den Einfluß antiker Bildung auf die Entwicklung der deutschen Literatur hat Leo Cholevius in seiner Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen (2 Thle. 1854—56) in klar verständiger Weise dargestellt. Wenn er dabei einerseits das idealistische Element betont, andererseits sich gegen die moderne deutsche Poesie erklärt: so sind wir in Bezug auf das erstere mit ihm einverstanden, glauben aber nachgewiesen zu haben, daß die moderne Poesie der idealistischen Tendenzen keineswegs entbehrt, wie wir stets darauf hindeuten, daß ihre großen Ziele nur nach dieser Seite hin liegen. Die Literaturgeschichtschreibung und Forschung hat nun in jüngster Zeit eine für den Fortgang moderner literarischer Entwickelung bedrohliche Ausdehnung gewonnen. Man vergißt dabei ganz, daß unsere Literaturgeschichte gar keine so große Zahl von Dichtergrößen ersten Ranges aufzuweisen hat, und daß unter den Dichtern der Gegenwart, auf welche man mit vornehmem Achselzucken herabzusehn pflegt, sich Viele befinden, welche mit den auf das Ausführlichste behandelten Poeten vergangener Jahrhunderte wetteifern können. Man verwechselt hierbei nur zu leicht das Interesse sprach- und literaturwissenschaftlicher Forschung mit dem ästhetischen und ist allzu geneigt, einem handschriftlichen Poeten der Vorzeit, den man entdeckt, kritisch gesäubert und herausgegeben, einen Rang einzuräumen, der weniger in Verhältniß steht zu seinem dichterischen Verdienst, als zum Fleiß und zur Mühe, die man auf ihn verwendet. Wir leugnen gewiß nicht den Werth dieser genauen sprachlichen und literarischen Forschung und protestiren nur gegen die falsche Vornehmheit, welche sie gegen die Bestrebungen der Gegenwart ungerecht macht. Auch bei den Franzosen und besonders bei den Engländern ist diese Forschung hochgeschätzt; wenn sie aber auf dem Markte der Gegenwart das große Wort führen oder sich geringschätzig gegen die Neuzeit aussprechen wollte, so würde man ihr den Vorwurf der Pedanterie nicht ersparen. Ueberhaupt

stumpft die Beschäftigung mit poetischem Mittelgut, wie es die meisten Epochen der deutschen Literaturgeschichte aufzuweisen haben, das Urtheil ab, und nirgends schleppen sich von Werk zu Werk so viele kritische Gemeinplätze und unselbstständige Urtheilssprüche, als auf diesem Gebiete. Wir können überhaupt die allgemeinen Bildungselemente, welche die ältere deutsche Literatur bietet, nur gering anschlagen, und so unerläßlich ihr Studium für Gelehrtenschulen ist, so wenig läßt sich das Uebergewicht, welches ihr auf höheren Töchterschulen und anderen allgemeinen Bildungsanstalten über die neuern eingeräumt wird, rechtfertigen. Am sonderbarsten erscheint uns eine Beweisführung, wie Julian Schmidt sie einmal in den Grenzboten versucht: die Ausdehnung, welche das Gebiet der Literaturgeschichte gewinnt, erkläre sich aus dem dunkeln Gefühl, daß es mit der Blüthe dessen, was man früher ausschließlich Literatur zu nennen pflegte, vorüber sei. Die Darstellung beginne in der Regel erst da, wo das Ereigniß seinen Abschluß gefunden. Was früher z. B. in der Schlegel'schen Periode in der Literaturgeschichte geleistet worden, das sei mitten aus der Bewegung der specifischen Literatur herausgegangen, die sich bemüht habe, für ihren Lebenstrieb neue Kräfte zu sammeln. Seit Gervinus aber sehe der Geschichtschreiber sich die Literatur wie ein Objekt gegenüber; er betrachte sich kritisch; der Gegenstand errege nicht mehr an und für sich selbst ein Interesse, sondern als geistiger Ausdruck einer bestimmten Kulturentwicklung. Wir würden darin nur eine bedauerliche Einseitigkeit finden, wenn in der That unsere Literaturgeschichtschreibung das literarische Interesse, welches im Wesentlichen ein ästhetisches ist, so gegen andere Interessen in den Hintergrund treten ließe. Daß dies zum Theil geschieht, hat Julian Schmidt in seinen eigenen Werken bewiesen. Es ist kein Fortschritt, daß die Literaturgeschichte in die Hände der Gelehrten gefallen ist, denen die unmittelbare Frische des dichterischen und nationalen Lebens fern liegt. Mindestens gehört dazu als nothwendige Ergänzung jene andere Seite, eine Geschichtschreibung, die aus den Bewegungen der specifischen Literatur hervorgeht und sich bemüht, für ihren Lebenstrieb neue Kräfte zu

sammeln. Das vorliegende Werk zeigt wohl, daß diese Bemühung auch für die Gegenwart nicht ganz ausgestorben ist. Auch fehlt es, wie die Werke von Barthel, Günther u. A. beweisen, nicht an Literarhistorikern, welche einseitige Gemüths- und Parteistandpunkte geltend machen. Unter den popularisirenden deutschen Literaturgeschichten erwähnen wir noch die von Kurz, Vilmar, Hildebrandt u. A., während Wackernagel die Geschichte der deutschen Literatur in etwas spröd wissenschaftlicher Fassung erzählt. Das deutsche Recht begründete sich als ein Zweig germanistischer Wissenschaft, wozu nächst Grimm besonders Karl Friedrich Eichhorn (geb. 1781) durch seine „deutsche Staats- und Rechtsgeschichte" (4 Bde. 1808 bis 1823) mit Bezug auf das öffentliche Recht den bedeutendsten Anstoß gegeben, während das deutsche Privatrecht in Albrecht, Mittermaier, Gaupp, Wilda, Philipps, Beseler, Maurenbrecher u. A. vortreffliche Pfleger fand. So schloß sich der Kreis der romantischen Bewegung auf dem Gebiete der Wissenschaft in fruchtbringender Weise, während man in der Poesie und Kritik ihn durchbrechen und wieder an die classischen Muster anknüpfen mußte, um nicht in der Unfruchtbarkeit willkürlicher und unzusammenhängender Phantasiebildungen stecken zu bleiben.

Achter Abschnitt.

Auflösung der Romantik: Joseph von Eichendorff. — Platen. — Karl Immermann.

Die poetische Verherrlichung des Mittelalters fand zu wenig Boden in der Nation, in der das Bewußtsein einer neuen bedeutenden Zeit lebendig war, um lange bestimmend auf die Production einwirken zu können. Wohl haben auch spätere Poeten ihre Stoffe dem Mittelalter entnommen, aber nicht mit jener tendenziösen Färbung, im Mittelalter die absolute Welt der Poesie zu suchen. Man mußte allmählich darauf kommen, das Volksthümliche, das die

Romantiker mit Recht betont hatten, in der modernen Welt aufzusuchen, entweder die Stoffe selbst aus ihren Lebenskreisen zu wählen, oder alle Stoffe mit modernem Geiste zu behandeln. Dagegen wirkte das romantische Princip der formverachtenden Genialität und phantastischen Willkür noch Jahrzehnte hindurch verderblich auf die poetischen Schöpfungen ein. Der Kampf, sich von diesem Princip loszuringen, und die Tendenz nach dem Modernen hin wird durch die obengenannten Dichter bezeichnet, die, allerdings noch vielfach durch romantische Einflüsse bestimmt, doch bereits einen Ernst der Gesinnung zeigten, der allein den poetischen Stoff, die Idee, adeln und den Uebergriffen der formalen Willkür entreißen kann.

Joseph von Eichendorff (1788—1858) ist eine vorwaltend lyrische Natur von seltener Begabung für den musikalischen Schmelz und seelenvollen Zauber des Liedes. Was Tieck, Arnim, Brentano in ihren Liedern angestrebt, volksthümlichen Klang und Reiz in einschmeichelnder Eigenthümlichkeit: das finden wir in den Eichendorff'schen Gedichten (1837) erreicht. Natur und Gemüth stehen bei diesem Dichter in wundersam inniger Beziehung. Die Natur antwortet nicht blos wie ein Echo auf den Ruf der Seele, sie ist selbst eine in den Raum hinaus gezauberte Seele, und eine Stimmung beherrscht Beide. Eichendorff ist Katholik und für katholische Tendenzen begeistert; doch der Katholicismus läßt die Heiterkeit des Lebens frei gewähren und stört nicht die sinnliche Frische. Darum bei Eichendorff der bunte Farbenzauber und die oft kecke Sinnlichkeit. Eichendorff's Form hat allerdings nicht classische Reinheit; sie ist von romantischen Licenzen getrübt; sie liebt die rhythmische Ungebundenheit und stößt oft den bestimmt ausgeprägten Charakter eines Metrums durch keckes Hineinwerfen des entgegengesetzten über den Haufen. Dabei aber haben seine Verse einen melodischen Fall, schmiegen sich dem Gedanken innig an, tragen und heben die Empfindung. Bei den übrigen Romantikern hat man immer das Gefühl, als zögen sie im Schweiße ihres Angesichts ihren Empfindungen den metrischen Schuh an, und dann sitzt er in der Regel noch am verkehrten Fuße. Bei Eichendorff sitzt das Metrum wie angegossen.

Die lyrische Form ist knapp, ohne lakonisch zu sein. Die Empfindung erfaßt überall mit richtigem Instincte das Wesentliche. Eichendorff schildert am glücklichsten die unbefangene Hingabe an den Naturgenuß, den süßen Müßiggang des poetischen Gemüths, das uralte „Flaniren" im duftigen Walde oder auf Bergeshöhen mit der Aussicht in die zauberisch beleuchtete Ferne. Der romantische Lieblingstrabant, der Mond, muß natürlich auch bei Eichendorff oft die dämmernde Scene beleuchten, doch am liebsten schildert er den verschlafenen Morgen und den gewitterschwülen Abend. Auch auf die Bäume klettert seine Phantasie oft und schaukelt sich in den Wipfeln. In den Romanzen fehlt neben dem Lieblichen das Schauerliche nicht. Einzelne Lieder, wie z. B.:

„In einem kühlen Grunde,
Da geht ein Mühlenrad"

leben mit Recht im Munde des Volkes. Eine unendliche Tiefe der Empfindung spricht sich einfach und doch mit magischer Kraft in ihnen aus. Andere sind wieder naiv und drollig bis zur Keckheit, wie „die Fröhliche;" andere wieder vom süßesten Reize, wie „das Ständchen," diese mohnstreuende Barcarole:

„Schlafe, Liebchen, weil's auf Erden
Nun so still und seltsam wird!"

Seinen Kriegsliedern und geistlichen Gedichten fehlt der Zauber dieser Naivetät, die Ursprünglichkeit dieser hinreißenden Naturlaute, obschon über einige auch eine unnachahmliche Frische ausgegossen ist. So über „das Soldatenlied":

„Was zieht da für schreckliches Sausen
Wie Pfeifen durch Sturmeswehn?"

mit dem köstlichen Schlußverse:

„Trompeten nur hör' ich werben
So hell durch die Frühlingsluft.
Zur Hochzeit oder zum Sterben
So übermächtig es ruft.
Das sind meine lieben Reiter,
Die rufen hinaus zur Schlacht.

Das sind meine lustigen Reiter,
Nun, Liebchen, gute Nacht!
Wie wird es da vorne so heiter,
Wie sprühet der Morgenwind;
In den Sieg, in den Tod und weiter,
Bis daß wir im Himmel sind."

In dem Liede: „An die Dichter" ist die Verherrlichung der Poesie wohl im Sinne der Romantiker; aber Eichendorff verlangt dabei eine ernste und sittliche Gesinnung, worüber die Schlegel's und Tieck die Achseln gezuckt haben würden:

„Der Ehre sei er recht zum Horte,
Der Schande leucht' er in's Gesicht!
Viel Wunderkraft liegt in dem Worte,
Das hell aus reinem Herzen bricht —
Was wahr in dir, wird sich gestalten,
Das and're ist erbärmlich Ding."

Wenn Eichendorff ein ausgezeichneter Lyriker ist, so ist diese Lyrik bei ihm wieder so überwältigend, daß sie dem Dichter unmöglich macht, das feste Gepräge einer anderen Kunstform zu wahren. Vor Allem gebricht es ihm an dramatischer Kraft; seine Charaktere sind alle in träumerische Stimmungen festgebannt; seine Collisionen haben keine geschichtliche Größe; seine Leichtigkeit und köstliche Frische geht über der Mühe verloren, größerer Stoffe Herr zu werden. Dies gilt sowohl von seinem Trauerspiele: „Ezzelin von Romano" (1828), wie von seinem „letzten Helden von Marienburg" (1830). Dem Entwurf nach haben beide Helden, sowohl der wilde Parteigänger der Ghibellinen, der sich mit Behagen in die Kämpfe einer fehdelustigen Zeit stürzt und wie sie am Blut sich zu berauschen liebt, als auch der christlich fromme, im Unglück ausharrende Hochmeister des deutschen Ordens, einen echt männlichen Halt; aber in der Ausführung fehlt alles energische Gepräge, und die weichen verschwimmenden Tinten romantischer Schwärmerei stören hier um so mehr, je weniger sie zum Grundcharakter der Helden passen. Eichendorff's Lustspiel: „die Freier" (1833) ist ein Maskenscherz, ein Verkleidungsstück, welches der Intrigue nach an spanische, im Dialog an

altenglische Muster erinnert und bei aller Frische und Lebendigkeit doch durch seine verbrauchten Motive und seinen typischen Verlauf sich von dem Bühnen-Repertoire ausschloß. Sein dramatisirtes Märchen: „Krieg den Philistern" (1824) lehnt sich ganz an die Tieck'sche Dichtweise an. Das Philisterthum war ein für alle Mal der hölzerne Vogel für die romantischen Bolzen. Schon Brentano suchte ihn von der Stange zu schießen. Was den Romantikern philisterhaft schien, das war aber oft gesunde und verständige Tüchtigkeit, gegen die sich ihre Antipathie truthahnartig aufpustete und mit buntem Flügel- und Farbenrade sträubte. Das Evangelium des schönen Müssiggangs in der „Lucinde" war noch unvergessen. Was dort mit lehrhafter Anmaßung aufgetreten war, das verwandelte sich in Eichendorff's Händen in heiter-drollige Genrebilder. „Aus dem Leben eines Taugenichts" (1824) ist diese prächtige Idylle der paradiesischen Faulheit. Der Taugenichts ist eine poetische Natur von unendlicher Harmlosigkeit, empfänglich für alle Schönheiten des Lebens, die er mit kindlichem Gemüthe erfaßt. Er erinnert in seiner Unschuld an Gottwald und seine Nankinghosen in Jean Paul's „Flegeljahren." Die Verwickelungen, in welche er geräth, und ihre Auflösung am Schlusse sind echt komisch. Doch der Hauptreiz der Dichtung beruht auf der naturwüchsigen Ursprünglichkeit des Empfindens und der köstlichen Schalkhaftigkeit, mit welcher der Dichter selbst in die komischen Irrfahrten seines Helden hineinlächelt. Das Werk gemahnt uns, wie Phantasieen eines schreibenden Bureaukraten, dem der Lenz mit einigen verirrten Nachtigallen in die Fenster hineinsingt. Größere Stoffe vermochte Eichendorff auch in der Erzählung nicht zu bewältigen. Sein erster, von Fouqué eingeführter Roman: „Ahnung und Gegenwart" (1815) ist nichts als eine Entfaltung von lyrischen Stimmungen und Schilderungen, Colorit ohne Zeichnung. Die Frauengestalten sind alle glühend übermalt, aber man sieht in keine bestimmte Physiognomie. Der Held ist ein glaubensfester, keuscher Joseph, dessen Mantel indeß etwas faustisch flattert. Er tritt mit einem hohen Ideal in's Leben, das er natürlich nirgends verwirklicht findet. Inneres Ungenügen treibt

ihn in den Tyroler Befreiungskampf, ein Recept, das bekanntlich schon Bettina dem Goethe'schen „Wilhelm Meister" verordnen wollte. Am Schlusse geht er in's Kloster, wohin auch alle Naturen gehören, die mit dem Leben Nichts anzufangen wissen. Der Roman enthält viele köstliche, aber auch viele grillenhafte Einzelnheiten, und die meisterhafte Schilderung der ästhetischen Theegesellschaft hätte die Beschreibung des Narrencongresses am Schlusse wohl überflüssig machen können. Die Narrheit ist ein Pol, auf den die romantische Magnetnadel fortwährend hinweist; denn die Narrheit beruht auf derselben Ungebundenheit der Phantasie, welche die Romantik als Dichtungsprincip hinstellte. Auch haben die Eichendorff'schen Helden viel Gemüth, aber wenig Verstand. Wenn sie sich übertölpeln lassen, werden sie durch ihre edle Harmlosigkeit interessant, wenn sie die Welt hofmeistern, durch ihre anmaßende Redseligkeit langweilig. Von seinen Novellen sind „Dichter und ihre Gesellen" (1834) wegen ihrer frischen Färbung hervorzuheben; wir haben hier wieder den beliebten Taugenichts mit einigen ästhetisch-vornehmen Busenstreifen und Manschetten. Im Uebrigen erinnert diese Novelle an die beliebten ästhetisirenden Muster, auch an Goethe's Wilhelm Meister. Die Helden sind Schöngeister, Poeten und Schauspieler, und die Handlung verläuft an dem beliebten Faden von Liebesabenteuern, die zum Theil eine hochromantische Färbung haben. So naiv diese Eichendorff'sche Unbefangenheit ist, so sehr sträubte sich doch der Dichter dagegen, mit dem romantischen Troß mitzulaufen. Es kam ihm darauf an, einen selbstständigen Standpunkt zu behaupten und sich mit unseren Classikern und Romantikern kritisch und poetisch auseinanderzusetzen. Er steckte das Panier der „wahren Romantik" auf, die sich ihm als die glaubensstarke und sittenreine Poesie des Katholicismus offenbarte. Damit war sowohl ihr Gegensatz gegen das hellenische Heidenthum unserer Classiker, als auch gegen die principlosen Uebertreibungen der Romantiker ausgesprochen. Die Harmlosigkeit hatte sich auf einmal in grelle Tendenz verwandelt; das Maß, welches der kritische „Taugenichts" anlegte, fiel gänzlich aus der Aesthetik heraus. Schon im „Marmorbild" (1824) hatte Eichendorff den Sieg des

Christenthums über das Heidenthum gefeiert. Derselbe Stoff, der zum Angelpunkte seines Denkens und Empfindens wurde, begeisterte ihn zu seiner größten Dichtung: „Julian" (1853), einem Romanzencyklus, in welchem sein Talent noch einmal mit alter Gluth aufloderte und auf einem Scheiterhaufen von duftigem Rosenholze die heidnische Ketzerei verbrannte. In den wechselnden Rhythmen dieses Gedichts herrscht Kraft und Leben; die Schilderungen sind prächtig, die Reflexionen warm aus den Stimmungen und Situationen herausgeboren. Auch ist der Stoff ohne Frage normal, um den großen Conflict zweier Welten in seiner Schärfe auszudrücken. Die christliche und heidnische Empfindungsweise und Lebensgestaltung ist in glücklichen Contrasten wiedergegeben; doch bleibt der Sieg des Christenthums ein äußerlicher, und der Schluß verklingt in dithyrambischer Apotheose. Wenn Eichendorff das alte Heidenthum poetisch bekämpfte, so wandte er sich kritisch gegen das neue. Seine hierher gehörigen Schriften sind: „Ueber die religiöse und ethische Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland" (1847), „der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts in seinem Verhältniß zum Christenthum" (1851) und „das moderne Drama" (1854). Diese kritischen Don-Quixotiaden machen im Ganzen einen wehmüthigen Eindruck; denn was ist wehmüthiger, als eine liebenswürdige und ehrliche Natur so verrannt zu sehen in fixe Ideeen, daß sie den gesunden Sinn für das Schöne einseitigen und krankhaften Doctrinen opfert? Eichendorff formulirt den Begriff des Christlichen so eng, daß nicht nur unsere classische Literatur, sondern der ganze Protestantismus aus ihm herauszufallen droht. Was bei dieser specifischen Christlichkeit herauskommt, das haben uns Werner, Redwitz u. A. bis zur Evidenz bewiesen. Selbst Eichendorff's eigene Schöpfungen schrumpfen unter dieser tendenziösen Beleuchtung zwerghaft zusammen; denn die in's Gras hingestreckten Naturburschen, die nach der Sonne zwinkern und schielen, werden widerwärtig, wenn sie sich auf einmal als ideale Menschen in die Höhe recken und auf die Helden Schiller's und Goethe's mit Verachtung herabsehen. Das

Mühlrad läßt man sich im kühlen Grunde gefallen; schlimm aber ist es, wenn es im Kopfe herumgeht. Es bleibt immer zu bedauern, daß Eichendorff, der in seiner Jugend den Sonnenschein und Vogelgesang, die heitere Welt des tendenzlosen Müßiggängers so unnachahmlich gefeiert, in seinen alten Tagen in Prosa und Versen ein Mann der Tendenz geworden. Seine Poesie gewann dabei keineswegs. Im Kampfe mit dem Drachen des Heidenthums, den er im „Julian" ausfocht, war er noch glücklicher, als in seinen poetischen Angriffen auf die revolutionairen Principien, welche seine letzte Dichtung „Robert und Guiscard" (1855) enthält. Die französische Revolution ist überhaupt für eine romantische Behandlung wenig geeignet; denn die geschichtlichen Zwecke, die sie verfolgte, waren so klar und bestimmt, ihre Hauptgestalten sind so scharf charakteristisch, daß für die romantische Schattenhaftigkeit der Schilderung wenig Platz bleibt. Wenn Eichendorff dennoch in gewohnter Weise seine traumhafte camera obscura mitten in das Getümmel der Schreckenszeit hineinstellt, so können wir von Hause aus überzeugt sein, daß wir nur eine kleine Tendenznovelle in Versen erhalten, zu der die geschichtliche Bewegung den grellbeleuchteten Hintergrund hergiebt, während die Motive der Handlung aus dem üblichen Kreise romantischer Erfindung hergenommen sind. In der That sind die Motive verbraucht genug. Zwei feindliche Brüder, der eine, Guiscard, ein Anhänger des Königthums, der andere, Robert, ein Anhänger der Freiheit, kämpfen mit einander, sterben, leben wieder auf in der bunten Weise der Träume. Der Kampf der Principien ist die Seele der Dichtung; desto mehr tritt die Unangemessenheit der Behandlungsweise hervor und zeigt die Unfähigkeit der Romantik, einem historischen Stoffe gerecht zu werden; denn Eichendorff schwelgt in einer Naturmalerei, welche das geschichtliche Leben, das charakteristische Element, die großen Conflikte der Zeit ganz unverhältnißmäßig überwuchert. Seine Charaktere handeln meistens bewußtlos wie Nachtwandler. Dies Dämmerleben aber thut am hellen Tage der Geschichte nicht wohl, und die Schilderung der romantisch verzauberten Natur läßt uns niemals zu der Stimmung kommen, welche mit den wilden

Thaten und Begebenheiten harmonirt. Alles „träumt“ bei Eichendorff; über Alles streut er den romantischen Mohn. Dies wird zuletzt zu einer Manier, die Alles gestaltlos verschwimmen läßt; der Wald „träumt von der Nacht,“ der Schmetterling zieht

Wie bunte Blüthen, die der Wind verwehte,
Selbst träum'risch über die verträumten Beete ..

Die Rose, Tulpe und Malve lassen ihr „Träumen,“ das Schloß „träumt“ von der vergangenen Pracht, der Fischernachen sogar schaukelt sich „träumerisch“ zwischen dunklem Ried — eine Manier, welche aller Plastik Hohn spricht!

Wie Eichendorff macht auch August Graf von Platen-Hallermünde (1796—1835) Opposition gegen die Romantik, obwohl er zum großen Theile selbst noch auf romantischem Boden stand und nur in seinen lyrischen Gedichten in maßgebender Weise neue Bahnen einschlug. Der souveraine Dichterdünkel der Schlegel hatte in Platen den höchsten Gipfel erreicht. Wie Horaz glaubt dieser Poet mit erhobenem Scheitel die Gestirne zu berühren; und wenn er noch so bescheiden war, zwischen sich und dem erhabenen Genius, der ihn besucht, feine Unterschiede zu machen, so konnte die profane Welt sie unmöglich verstehen. Diese sich selbst feiernde Genialität war in der That eine romantische Grille und hing mit der Kunstvergötterung zusammen, die zur Selbstvergötterung der Künstler werden mußte. Von der Romantik überkam Platen auch die literarische Polemik, die bei seiner krankhaft gereizten Natur einen heftig erbitterten Charakter annahm. Die Erbitterung aber ging bei ihm aus einem Ernste der Gesinnung hervor, der es nicht verstand, zu lächeln und immer wieder zu lächeln, wie die romantische Ironie, sondern mit heiligem Ingrimme seine Ueberzeugungen verfocht. So borgte er das Genre der Literaturkomödie von Ludwig Tieck; aber er gab der Form ungemeine Klarheit und classisches Gepräge und geißelte die Auswüchse der Romantik in einer mustergiltigen Weise.

Man hat Platen als einen Meister der Form gerühmt; aber man hat ihm das Dichtergemüth abgesprochen. Diese Urtheile gehen aus einer Einseitigkeit der Auffassung hervor, welche nicht weit davon ent-

fernt ist, Eichendorff über Schiller zu stellen. Man versteht dabei unter Dichtergemüth jene stille Schönseligkeit der Empfindung, die sich in leise hingehauchten Liedern und Naturlauten ausathmet, das verschämte Ausplaudern der Herzensgeheimnisse und Naturgefühle. Das ist unzweifelhaft vollkommen berechtigt; aber das Lied erschöpft nicht die Lyrik und ist am wenigsten der Maßstab für die Bedeutung eines Talents. Wem gelänge es nicht einmal, den glücklichen Ton für eine Stimmung zu finden, ein Gefühl poetisch ausklingen zu lassen? Solche lyrische Fäden der Empfindung, die oft recht golden schimmern, flattern bei uns in allen Lüften; aber das ist weniger der Lenz, als der Altweibersommer der Poesie. Man nimmt es dabei nicht genau mit dem künstlerischen Gewebe; das Gefühl muß die Kunst ersetzen. Gegen diese Dichtergemüther steht ein Dichter wie Platen freilich erhaben auf einem classisch-marmornen Piedestal; denn er besitzt die Meisterschaft der Form, ohne welche auch die Dichter nur Stümper sind; er besitzt den Aufschwung echter Begeisterung, die sich im göttlichen Tacte maßvoller Rhythmen geist- und seelenreich ergießt; er besitzt den Ernst der Gesinnung, der sich freilich nirgends mit tendenziöser Absichtlichkeit hervordrängen darf, aber ohne dessen festen Untergrund jede poetische Architektonik schwankt. Er hatte den Muth, als Lyriker aus der kleinen Welt des Gemüths herauszutreten und sich an jene großen Stoffe zu wagen, die allein, wie Schiller sagt, im Stande sind, den tiefsten Grund der Menschheit aufzuregen. So würde er in jeder Beziehung groß und bedeutend dastehen, wenn nicht ein Zug innerer Krankhaftigkeit und Unzufriedenheit den Marmor seiner Schöpfungen aushöhlte, eine geistige Dissonanz die Harmonie seiner Rhythmen störte. Es war dies nicht die patriotische Trauer um die Zerklüftung des Vaterlandes, nicht der elegische Schmerz über den Sieg des Absolutismus und das Erlöschen kampfmuthiger Nationen; es war neben diesem Allen das Ungenügen an der Welt überhaupt, die krankhafte Ueberspanntheit dichterischer Ansprüche, die romantische Achillesferse unseres Poeten. Platen lebte in derselben politischen Restaurationsepoche wie Byron; er erinnert an den großen brittischen Dichter durch den hinreißenden Schwung

seiner Rhythmen, durch die Heftigkeit seiner politischen Erbitterung und durch die Koketterie mit einer innern Zerrissenheit, die in's Große ging und sich von der landesüblichen deutschen Melancholie wesentlich unterschied. Es war eine Art aristokratischer Suffisance, vermischt mit der souverainen Verachtung bürgerlicher Moral, mit dem sichern Bewußtsein einer genialen Ausnahmestellung, aber mit der vollkommenen Unsicherheit persönlicher Lebenstendenz. Der Ernst der Gesinnung bezog sich bei ihm auf politische Ideale und auf die Würde der Kunst. Alles, was nicht in diese Kreise fällt, sehen wir bei ihm in zweifelhafter Beleuchtung, sein eigenes Selbst erscheint ihm dunkel; sein Herz findet sich nicht zurecht im Leben; eine unaussprechliche Sehnsucht erfüllt seine Brust. Ihm ist Leben Leiden und Leiden Leben; er befindet sich in einem ausgangslosen Labyrinthe; jedes Gift der Welt hat er erprobt. Dieser Skepticismus ist indeß nicht mit der romantischen Ironie zu verwechseln, welche in ihrer Selbstgewißheit sich recht behaglich fühlte und absichtlich ihre Sache auf Nichts stellte; aber er ist doch ein unklarer Niederschlag romantischer Bildungselemente, der im klaren Krystallgefäß Platen'scher Form einen doppelt trüben Eindruck macht. So ist er einer der Ahnherrn des jungdeutschen Weltschmerzes geworden, aber auch der Vater der politischen Lyrik in ihrer bestimmtesten Form.

Platen's Bildung war theils eine militairische, theils eine academische. Als Officier hatte er am zweiten Feldzuge gegen Frankreich Theil genommen und später in Würzburg und Erlangen philosophische Studien gemacht. Die Schelling'sche Philosophie übte einen großen Einfluß auf ihn aus, dessen Spuren sich in seinen meisten Schriften wiederfinden. Außerdem beschäftigte er sich mit orientalischen Sprachen und ließ, von Rückert's Vorbilde angeregt, schon 1821 seine „Ghaselen" erscheinen. Goethe's classische Ruhe und Tieck's phantastische Beweglichkeit wurden die beiden Pole, zwischen denen sich sein literarisches Streben bewegte. Die Unzufriedenheit mit deutschen Zuständen trieb ihn 1826 nach Italien, wo er sich mit kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tode aufhielt, der 1835 in Syrakus erfolgte. Die wunderbare Bläue des italienischen

Himmels, die über Goethe's „Tasso“ und „Iphigenie“ ruht, hat ihren poetischen Hauch auch über Platen's spätere Dichtungen ergossen; und wenn auch seine Grabschrift in der Villa Landolina, die ihn den princeps poetarum Teutonicorum nennt, sich einer dreisten Uebertreibung schuldig macht, so haben doch einzelne seiner Gedichte jene harmonische Vollendung, welche nur aus dem schönen Bunde ursprünglicher Begabung und künstlerischer Reife hervorgeht.

Es ist interessant, an der Entwickelung dieses Dichters zu sehen, wie mühsam er sich aus den romantischen Einflüssen herauszuarbeiten suchte, die bei dem Beginne seiner poetischen Laufbahn in Deutschland herrschend waren. Seine ersten Komödieen verleugnen nicht das Vorbild Tieck's. Es sind phantastische Märchendramen, deren Naivetät in gewaltsamer Weise durch moderne Anspielungen unterbrochen wird. Doch ist ihr innerer Zusammenhang fester und die poetische Form bei weitem geschlossener und melodischer, als in den Tragikomödieen Tieck's. Glücklich sind einzelne Ergüsse von Platen's satyrischer Ader; denn Platen's Talent hatte von Hause aus gewisse Schärfen, die es zur Satyre und zum politischen Tendenzgedichte geeignet machen. Doch fehlt ihm im Ganzen die Harmlosigkeit der frei in den Lüften schwebenden romantischen Ironie; eine innerliche Verbitterung, welche die entgegengesetzte Ansicht gleich für eine persönliche Beleidigung hält, giebt selbst dem scheinbar unschuldigen Scherze einen herben Beigeschmack. Seine erste Komödie: „der gläserne Pantoffel“ (1823), eine nicht ungeschickte Verbindung zweier Märchenstoffe, „des Aschenbrödel und Dornröschen,“ bewegt sich noch am unbefangensten in den Kreisen der Märchenwelt. Wir finden hier manche ernst sinnige Gedankenblume, die ihren Kelch mit reizvollem lyrischem Dufte entfaltet. Die Melancholie Diodats ist in glücklichen Zügen und treuer Färbung geschildert. Burlesker ist schon „der Schatz des Rhampsinit“ (1824), in welchem die etwas plumpe, von Herodot überlieferte Sage der egyptischen Vorzeit zur Grundlage für ein Conglomerat von heiteren Scenen genommen wird. Die Motivirung derselben geschieht in einer Art und Weise, die für unsere sittlichen Begriffe etwas Vorsündfluthliches hat. Desto

auffallender ist der Contrast, der durch die Satyre auf modernste Verhältnisse hervorgerufen wird; eine Komik, die etwas wohlfeil ist und auf der Unangemessenheit der einzelnen zu einem Werke verarbeiteten Elemente beruht. Die komische Figur in diesem Stücke ist nämlich ein nubischer Prinz Bliomberis, der sich als literarischer Reisender von Profession und nebenbei als Hegel'scher Philosoph offenbart. Die Filigranarbeit des logischen Begriffes, wie Meister Schelling sagt, soll hier satyrisch auseinander gefädelt werden. Bliomberis entwickelt eine pedantische Nüchternheit und Hochtrabenheit; die Hegel'sche Philosophie erscheint hier als ein matter Aufguß der Nikolai'schen Aufklärung, verständnißlos gegenüber dem Volkswitze und seinen richtigen Treffern.

„Der Wunderglaube, der noch außerdem
Den Geist verdunkelt und erniedriget,
Gefährdet das moralische Gefühl
Und widerspricht dem Ideal der Tugend"

und ähnliche Tiraden machen allerdings im Angesichte der Pyramiden einen drolligen Eindruck. Dasselbe gilt von dem Sonett, das der gefangene Bliomberis an die Kerkerwand schreibt:

„Es stürmt das Schicksal auf mich los allmächtig
Und wetzt, ein Eber, gegen mich die Fanger,
An Leid ist jegliche Minute schwanger,
Von Schmach ist jegliche Secunde trächtig.
Ich bin des diebischen Metiers verdächtig,
Und meine Liebe stellt mich selbst an Pranger.
Da wird mein Herz, wie eine Mühl' am Anger,
Durch Millionen Zähren unterschlächtig.
Doch gern, um ihre Schuld, erduld' ich Alles,
Wie um die Schuld der ersten Menschenmutter,
Der schönen Stifterin des Sündenfalles.
Sie streue mich dem Krokodil zum Futter,
Sie schlage mich statt eines Federballes,
Sie stampfe mich in einem Faß zu Butter."

„Berengar" (1824) und „der Thurm mit sieben Pforten" (1825) sind dramatische Bluetten, von denen die erstere die

unritterliche Geldaristokratie verspottet, die zweite ein bekanntes Märchen dialogisirt. Dagegen ist „Treue um Treue" (1825) ein ernstgemeintes Drama, das durch die phantastische Verkettung der Begebenheiten, durch das entscheidende Einschreiten des Zufalls und durch vorwiegende lyrische Gefühlsmomente die Reinheit der dramatischen Sphäre trübt. Die Verklärung der mittelalterlichen Tugenden, des Edelmuths und der Treue, ist überdies so schattenlos gehalten, daß aller dramatische Contrast verloren geht.

Alle diese Versuche gehörten der romantischen Dichtweise an; aber es lag in ihnen die Sehnsucht nach schöner Kunstform bereits ausgeprägt, welche den Romantikern selbst ferne lag. Sie fühlten sich wohl im verworrenen und trüben Elemente; das Platen'sche Talent hatte echten Kunsttrieb, dem die phantastische Willkür nicht genügen konnte. Auch traten ihm die Ausartungen der romantischen Schule in den Schicksalstragödieen und formlosen Schöpfungen der Shakespearomanen so herausfordernd entgegen, daß er mit dem Rüstzeuge der literarischen Polemik, welches er aus den Zeughäusern der Romantik entnommen, gegen sie selbst den Kampf begann. Doch der barbarische Vers der Tieck'schen Dichtungen mußte ihm für seine Tendenzen ungenügend scheinen; er ging auf Aristophanes zurück, um als Anwalt der echten Poesie auch die classische Kunstform zur Trägerin seiner Polemik zu machen. So entstanden „die verhängnißvolle Gabel" (1826) und „der romantische Oedipus" (1828), unsere besten polemisch-satyrischen Literaturkomödieen, denen aber eben der Makel dieser literarischen Einseitigkeit anhaftet und sie von Hause aus auf einen engen Kreis von Eingeweihten beschränkt. So gingen sie in ihren Wirkungen wenig über den Tieck'schen Prinzen Zerbino hinaus, wenn auch ihre Tendenzen bei weitem berechtigter sind, und ihre Form viel höher steht.

„Die verhängnißvolle Gabel" war gegen die Schicksalstragödieen Müllner's und Grillparzer's gerichtet, gegen die verkehrte Modernisirung des antiken Schicksals, besonders gegen die fatalistischen Aeußerlichkeiten, die in diesen Dramen eine so große Rolle spielten. Der Stoff ist zu diesem bestimmten Zwecke gut erfunden,

aber die dramatische Ausführung ist matt und ohne komische Kraft, die Gestalten bleiben rhythmische Schemen, ironische Organe des Dichters, und die burleske Vermischung des Ungehörigen soll jene gesunde Komik ersetzen, welche durch greifbare Gestalten wirkt. Mopsus, Schmuhl, Phyllis sind ästhetisch gebildet und ergehen sich bei jeder Gelegenheit in feinen, literarischen Anspielungen. Das hätte der Dichter den Parabasen überlassen sollen, während eine unbefangen sich fortentwickelnde Handlung mit simpeln Charakteren ohne alle dazwischen fahrende Reflexion jene Verkehrtheiten am treffendsten ironisirt haben würde. Dazu waren freilich die Motive der Fabel schon zu tendenziös gesucht. Der Styl dieser Komödie dagegen war für die damalige Zeit epochemachend. Man muß bedenken, wie die Diction unter den verschiedensten ungünstigen Einflüssen, von denen der Shakespeare's nicht gering anzuschlagen ist, verwildert war. Wir haben davon genug Proben aus den romantischen Schriftstellern gegeben. Hier trat auf einmal ein Dichter in knapper, geschlossener Form, mit glücklicher Beherrschung der schwierigsten Metren, mit dem richtigsten Instincte für die Harmonie des Ausdrucks und sein künstlerisches Gepräge auf. Da kam einmal wieder der carrarische Marmor der deutschen Sprache zu Tage, ihre blendende Klarheit, ihr Adel, ihre Grazie! Besonders die aristophanischen Parabasen, in denen der Dichter selbst mit heiligem Ernste das Wort ergreift, schienen ein harmonischer Tanz der deutschen Sprachgrazien, die sich anstaunten, verwundert über die eigene Schönheit! Das Lächerliche eitler Selbstüberhebung verschwand im Glanze dieser rhythmischen Glorie; denn man glaubte dem Dichter Alles, weil er Alles mit so unwiderstehlicher Anmuth sagte. Die deutschen Anapästen lernten von ihm erst den geflügelten Tact; aber auch der Alexandriner, lange verrufen wegen seiner Steifheit und Hölzernheit, gewann unter seinen Händen einschmeichelnde Gewandtheit.

„Wen die Natur zum Dichter schuf, dem lehrt sie auch zu paaren
Das Schöne mit dem Kräftigen, das Neue mit dem Wahren;
Dem leiht sie Phantasie und Witz in üppiger Verbindung
Und einen quellenreichen Strom unendlicher Empfindung;

Ihm dient, was hoch und niedrig ist, das Nächste wie das Fernste;
Im leichten Spiel ergötzt er uns und reißt uns hin im Ernste.
Sein Geist, des Proteus Ebenbild, ist tausendfach gelaunet;
Er lockt der Sprache Zierden ab, daß alle Welt erstaunet."

Die Anwendung so vollendeter Verse auf den Dichter selbst lag nahe genug. Und in der That muß man zugeben, daß die von den Romantikern gleichzeitig vergötterte und mißhandelte Kunst sich hier mit aller angebornen Würde vernehmen ließ. Man vergaß dabei gern, daß sie selbst nur wieder sich selbst verherrlichte, da es in so angemessener Weise geschah. Die Abwehr des Falschen, Unschönen, Profanen vom Tempel der Kunst geschah mit priesterlicher Hoheit; und die Richtung, in der es geschah, war nicht aus Marotten entsprungen, wie bei den Romantikern, sondern für alle Zeiten mustergültig. Es läßt sich aus den Platen'schen Parabasen ein ästhetischer Koran zusammenstellen, der manche Verirrung erspart haben würde, hätten seine goldenen Lettern unseren Dichtern stets lebendig vor Augen gestanden:

„Entnervendes zu bieten statt des Schönen
Ist an der Zeit ein Majestätsverbrechen.

Und wollt ihr treffen mit des Witzes Strahle,
Kredenz' euch Anmuth erst die Zauberschale.

Es hoffe Keiner, ohne tiefes Denken
Den ew'gen Stoff zur ew'gen Form zu bilden. —

Nicht allein der Glauben ist es, der die Welt besiegen lehrt,
Wißt, daß auch die Kunst in Flammen das Vergängliche verzehrt.
Um den Geist emporzurichten von der Sinne rohem Schmaus,
Um der Dinge Maß zu lehren, sandte Gott die Dichter aus." u. s. f.

Bei einem so idealen Standpunkte verlieren auch die Angriffe auf einzelne Poeten einen Theil ihrer Bitterkeit, indem sie nur aus der Begeisterung für die echte Kunst hervorgegangen zu sein scheinen.

Im „romantischen Oedipus" nimmt die Satyre einen persönlicheren Charakter an; die polemischen Aufreizungen durch Immermann und Heine drängten den Dichter zur Abwehr; aber er

geißelte in der einen Gestalt doch wieder die ganze Richtung, und zwar mit echt classischem Sinne die Verirrungen der romantischen Tragödie, welche, alle Einheit und alles Maß verschmähend, in einem Wirrsale von Scenen, in phantastisch buntem Wechsel, der in Zeit und Raum über alle Lebensalter und Welttheile hinausgriff, die Bewährung einer hohen Genialität suchte. Daß er Immermann zufällig herausgriff, war allerdings durch persönliche Beziehungen bedingt; eigentlich hatte Tieck selbst den Grund zu dieser ganzen Verwilderung gelegt. Der „romantische Oedipus" spielt in der Lüneburger Heide. Das war allerdings eine passende Scene für Immermann, denn es giebt keinen Dramatiker von größerer Nüchternheit. Die Art, wie der Sophokleische Oedipus romantisirt wird, ist komisch wirksam und für die wohlfeile romantische Genialität bezeichnend. Die Angriffe auf Raupach, Houwald u. A. sind heftig erbittert, wie überhaupt die satyrische Schärfe überwiegt und die edelgehaltenen Parabasen der „Gabel" dem „Oedipus" fehlen. Zuletzt spricht das Publikum und der aus Berlin exilirte Verstand mit hinein, dem die schärfste Kritik der Immermann'schen Poesieen in den Mund gelegt ist. Heine wird „der herrliche Petrark des Lauberhüttenfestes" genannt; aber der edle Zorn des Dichters „über die gestotterte Phrase der Unkunst" versöhnt uns mit den Ausbrüchen persönlicher Gereiztheit.

Wenn das Genre der Literaturkomödie ohne alle Weltweite etwas Unerquickliches hat, so darf man doch Platen das Bewußtsein hierüber, so wie über die Gründe, welche die deutsche Kunst in so enge Kreise festbannte, nicht absprechen. Er sagt ja selbst von sich, dem Dichter:

„Größ'res wollt' er wohl vollenden; doch die Zeiten hindern es:
Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes."

Bedenklicher für das Maß seines dichterischen Talents muß es erscheinen, daß er, sobald er aus dem Gebiete künstlerischer Postulate, die er mit so wunderbarer Schönheit zu intoniren weiß, heraustritt, um selbst von literarischen Voraussetzungen Unabhängiges zu schaffen, so nüchtern wird, wie es nur immer der Muse Immermann's gelingt. Sein Drama: „Die Liga von Cambrai" (1832), das

mit der größten Einfachheit componirt ist und dadurch, wie durch den Inhalt, die Verherrlichung patriotischer Gesinnung, sich von den unbestimmten Ueberlieferungen der Romantiker lossagt, leidet dafür an einem solchen Mangel an dramatischer Spannung, an solcher Farb- und Schwunglosigkeit der Diction, daß man es tief unter Manzoni's „Grafen von Carmagnola," an den es vielfach in der Redeweise anklingt, setzen muß. Wohl aber bezeichnet es im Drama, wie in der Lyrik die „Polenlieder," den vollkommenen Bruch Platen's mit der Romantik.

Als Lyriker nimmt Platen ohne Zweifel einen hohen Rang ein, den ihm nur eine kleinliche und vorurtheilsvolle Kritik streitig machen kann. Die lüderlich behandelte Form wieder zu adeln, war sein ruhmvolles und gelungenes Bemühen. Wohl aber war es zu bedauern, daß er bei aller Begeisterung für seine Nation doch durch jenen kosmopolitischen Dilettantismus, den die zeugungsunfähige, bei allen Nationen umhernaschende Romantik im Gefolge hatte, verführt wurde, die Claviatur der verschiedenartigsten und fremdartigsten metrischen Formen anzuschlagen, deren vollkommene Aneignung selbst einer so großen Begabung mißlingen mußte. So begann er gleich, nach Rückert's Beispiele, mit einer hafisisch-orientalischen Poesie in „Ghaselen," deren monotones Forthämmern zwei- und mehrsylbiger Reime gegen die freiere Reimverschlingung des Orients als eine mehr elementarische Form erscheinen muß und überdies, nur bei einem beschränkten Gedankeninhalte erträglich, zu gesuchten Wendungen verführt. Der Inhalt der Platen'schen „Ghaselen" ist die bekannte, sinnlich-tüchtige orientalische Lebensweisheit, deren literarische Fortpflanzung aus Goethe's und Rückert's lyrischen Sprößlingen wir als eine besondere Richtung der modernen Lyrik später weiter verfolgen werden. In seinen „Oden" versuchte Platen die antiken alkäischen, sapphischen und asklepiadäischen Strophen, die seit Klopstock und Hölderlin verwaist waren, wieder mit Sorgfalt zu pflegen; ja er bildete sich nach Klopstock's Vorgange eigenthümlich quantitirende Metra, die aber den Pindar'schen Odenschwung nur hemmen konnten, statt ihn zu heben. Solche Gymnastik der Sprache mag dazu

dienen, ihre Muskeln auszubilden und ihre Bewegungen kühner zu machen; aber sie kann es nur zu Studien, nicht zu künstlerischer Vollendung bringen, da der Genius der deutschen Sprache sich stets gegen die antiken metrischen Zügel sträubt, wenn er sich auch kunstvoll dazu dressiren läßt. So sattelfest auch Platen's metrische Kunstreiterei ist; so wenig sich seine Muse bei den kühnen Sprüngen durch die mit Dolchen besetzten Reife der antiken Strophe verletzt, so schafft diese Virtuosität doch mehr Bewunderung der Kunstfertigkeit, als das Behagen harmonischer Kunst. Solche Metren, wie z. B. „auf den Tod des Kaisers:"

„Ausbreite die thauschweren Flügel, o mein Gemüth!
Ernsteren Festlaut
Beginnend schwebe, der Seemöve, der unstäten, gleich,
Die bald die blendende Schwungfeder hebt
Luftwärts und bald in das blaue Meer taucht:
So schweb', o Klaglied, schwebe daher in Holdseligkeit."

oder im: „Hymnus auf Sicilien:"

„Gestirnerleuchtete Nacht, o geuß
In mein Gemüth tiefsinnigen Gesanges unerschöpflichen reichen Quell,"

erinnern mehr an Jean Paul's Streckverse als an melodische Lyrik. Solche Formen lassen sich nicht frei beherrschen, ohne dem Schwunge des Gedankens Fesseln anzulegen, mag auch die sprachliche Construktion ohne syntaktische und logische Verrenkungen gelingen. Der Vers soll den Dichter tragen; aber auch das große Verstalent baut diese strophische Architektonik nur mit Mühe auf. Ein freiwechselndes und gereimtes Metrum wäre für den Schwung der deutschen Ode noch zu schaffen, um eine lyrische Gattung volksthümlich zu machen, deren hohe Berechtigung gerade für eine gedankenvolle, allgemeinen Interessen zuwendete Poesie nicht zu bezweifeln ist. Die Ode zwingt, aus allzu individuellen Empfindungen herauszugehen; sie zwingt, dem historischen und nationalen Genius zu huldigen, oder persönliche Interessen und Gefühle zu einer allgemein gültigen Höhe zu erheben. Das sehen wir bei Pindar und Horaz, bei Klopstock, Hölderlin und Platen. Einfach lyrische Stimmungen in ihr Prunkgewand zu kleiden, ist ein Mißgriff, dessen sich auch Platen, z. B.

in seinem schwerwuchtigen und unsangbaren Trinkliede, schuldig macht. Im Uebrigen aber wählte er Stoffe, welche dem Jahrhundert angehörten und nicht im Entferntesten der romantischen Traumwelt verwandt waren. Er singt die europäischen Fürsten an, den König von Baiern, den Kaiser Franz II., Karl den Zehnten, Alles im Sinne einer freien und schönen nationalen Entwickelung. Er theilt mit Lord Byron den Baschkirenhaß; seine Ode „Kassandra" ist ein schwunghafter Fehdebrief gegen das „riesige Scheusal" des Nordens. Ein glücklicher Prophet verkündete er, daß Europa's Schicksal von Louis Philipp's Haupt abhänge. Er zeigt sich als ein Politiker von richtigem Instincte und großer Begeisterung. Um so mehr ist zu bedauern, daß diese Gedichte, welche sonst ein geistiges Eigenthum der Nation geworden wären, durch ihre formelle Einkleidung nur der strengeren Gelehrtenpoesie angehörig blieben. Die dithyrambische Feier Italiens und seiner landschaftlichen Schönheiten bildet den Inhalt der übrigen Oden. Neben der Verherrlichung Neapel's geht die Verherrlichung Venedig's in Platen's „Sonetten" einher, welche sich durch harmonische und zwanglose Durchführung dieser dem deutschen Genius verwandteren Strophenform auszeichnen. Der anmuthige und klare Gedankeninhalt, dem sich das reizende Versgewand willig anschmiegt, die an Byron erinnernde elegische Färbung der historischen Rückblicke, das glückliche Ausmalen des Genrebildes mit bedeutsamen Perspectiven lassen diese „Sonette auf Venedig" wohl als die besten, die in deutscher Sprache gedichtet worden, erscheinen. In den übrigen Sonetten ergeht sich Platen's Krankhaftigkeit, zu der wir auch seine übermäßige Eitelkeit rechnen, mit einer gewissen Selbstgefälligkeit in den mit aller Reimesstrenge behandelten Vierzehnzeilern, und seine innere Unbefriedigung scheint sich formell in dem melodischen Austönen ihrer Dissonanzen zu befriedigen. Den höchsten Grad poetischer Vollendung, der Stoff und Form zu inniger Einheit verschmilzt und dadurch volksthümlich wird, erreichte Platen in seinen „Polenliedern," in denen das wechselnde, einfache, schwunghafte Metrum die fulminante Energie der Begeisterung in einer großen, schwebenden Frage der

Zeit trägt und hebt. Der Sisyphusfelsen, den die Romantik wälzte, war für immer in die Tiefe gerollt; denn die Volksthümlichkeit, die sie in verlebten mittelalterlichen Zuständen suchte, ergab sich von selbst bei dem modernen, in die Zeit einschlagenden Stoffe. Nur äußerliche Hindernisse traten der Verbreitung dieser vortrefflichen Gedichte in den Weg. Sie zeigen mehr als alles Andere, daß in Platen die echte Kraft einer Dichterseele lebendig war. „Der Polengesang bei dem Manifest des Selbstherrschers," „Warschau's Fall," „das Wiegenlied der polnischen Mutter," „das Lied an einen deutschen Fürsten" u. a. tragen den Stempel schöner Unvergänglichkeit an der Stirne; denn das ist der Metallklang gediegener Kraft bei dem graziösesten Schwunge der Form. Unmittelbar an diese energische Dichtweise schließt sich Herwegh's politische Lyrik an, welche in ihren Lieblingswendungen die innige Verwandtschaft mit Platen nicht verleugnet.

In ähnlicher Weise, wie Platen, wußte sich sein heftig angefeindeter Gegner, Karl Immermann (1796—1840), von den romantischen Einflüssen freizumachen und, wie jener in der Lyrik, so im Romane und zum Theil auch im Drama der modernen Poesie den Weg zu bahnen. Wie Platen, lehnte sich Immermann anfangs an fremde Muster an, obgleich er diese Anlehnung unter einer harten und eigensinnigen Manier zu verstecken wußte. Immermann hat die preußische Beamtencarriere, die er mit Ausdauer verfolgte, nur zweimal unterbrochen, das erste Mal durch die Theilnahme am Feldzuge 1815, das zweite Mal durch die Leitung des Düsseldorfer Theaters 1833—1837. Seine Persönlichkeit war so männlich schroff, wie seine Schriften. Wenn er sich als Student von den germanistischen Einseitigkeiten der damaligen Burschenschaft (1817) freihielt, gegen dieselbe auftrat und sich in trotziger Selbstständigkeit isolirte, so gelang es ihm weit weniger, sich von den Doctrinen der damals herrschenden Schule und ihrer unbedingten Shakespearomanie fernzuhalten, die der praktischen Sicherheit seines Naturells sogar künstlich aufgeimpft werden mußte. Er macht immer den Eindruck eines nüchternen Menschen, der sich absichtlich einen Rausch angetrun-

ken; und wenn er sich einen noch so struppigen Bart stehen läßt, so schielt er doch immer mit beiden Augen nach dem Scheermesser. Die künstliche Verwilderung seiner Dramen macht den Eindruck mühsam angelegter hyper-englischer Parks mit kleinen Felsengruppen und Wasserfällen mit Schleusen, die man losrauschen läßt, wenn es verlangt wird; man sieht bei Allem die nüchterne Berechnung des Kunstgärtners; von großartiger Naturkraft ist keine Rede. Das Gesammturtheil über Immermann läßt sich dahin zusammenfassen, daß er viel Kunstverstand, aber wenig intensive Poesie besaß. Die erste Sammlung seiner Trauerspiele (1822), welche „das Thal von Ronceval," „Edwin" und „Petrarca" enthielt, zeigt den Dichter in der Wahl der Stoffe ganz in romantischen Voraussetzungen, in der Behandlungsweise ganz in künstlerischer Nachbildung der Shakespeare'schen Dramenformen befangen. Immermann besaß keine lyrische Ader, wie seine lyrischen Gedichte (1825 und 1830), höchst dürre metrische Formulare, zur Genüge beweisen. Er selbst und Viele mit ihm halten dies in Bezug auf dramatische Schöpfungen für einen Vorzug, weil die Verführung zu lyrischen Episoden und glänzenden Prachtstücken dadurch unmöglich gemacht wird. In wieweit lyrische Elemente im Drama berechtigt sind, ist eine offene Frage der Aesthetik. Sie ganz ausscheiden zu wollen, wäre verfehlt; die Alten hatten den Chor, bei Calderon überwiegt das Lyrische, und wer wollte es bei Shakespeare missen? Die dramatische Handlung bewegt sich auch bei dem gemessensten und ernstesten Fortgange durch lyrische Gebiete, denen ihr Recht zu Theil werden muß. Oder enthält „Romeo und Julie" nicht die schönsten Blüthen der Lyrik? Kann sich die Liebe, ein unerschöpflicher Stoff auch der dramatischen Poesie, anders als lyrisch äußern? Muß das Drama nicht auch der Empfindung den vollsten und gemäßesten Ausdruck ertheilen? Ja, man kann sagen, daß die lyrische Begabung im Allgemeinen die eigentlich poetische ist; denn das richtigste dramatische Skelett bleibt ein Skelett ohne die lebensvolle Bekleidung, ohne Fleisch und Colorit, ohne Glanz und Fülle; und dies giebt immer nur die Lyrik, wenn man den Begriff im weitesten Sinne auffaßt, als die Seele der Poesie,

als das Auge jeder dichterischen Schöpfung. Etwas Anderes ist die weise, maßhaltende Begrenzung, welche die Flamme concentrirt und ihr Weitergreifen hemmt, welche nie das Charakteristische lyrischen Allgemeinheiten opfert, nie die Handlung durch die Empfindung beeinträchtigt. Das sind Fragen der Oekonomie. Der Mangel an lyrischer Begabung ist für keinen Dichter rühmenswerth; er ist ein Vorzug der Armuth, eine poetische Anämie, die sich in Werken jeder Gattung als organischer Fehler zeigen wird. So finden wir es auch bei Immermann. Schon in diesen ersten Dramen herrscht eine Art von Luftheizung, welche die poetische Atmosphäre austrocknet und den Athem beklemmt. Nicht daß die Lyrik fehlte; was wäre eine Mohrenprinzessin wie Zoraide, was wäre ein Petrarca ohne Lyrik? Aber diese Lyrik ist matt und dürftig, sie ist der Herzschlag eines atrophischen Herzens. Alle Fehler der Shakespearomanie lassen sich in diesen ersten Dramen Immermann's, zu denen auch noch „Cardenio und Celinde" (1826) zu rechnen ist, auf's Einleuchtendste nachweisen. Zunächst zählen wir dazu den raschen und unmotivirten Scenenwechsel, der nur aus Bequemlichkeit oder koketter Absichtlichkeit hervorgeht; denn mit einigem Nachdenken und gutem Willen ließen sich viele Verwandelungen ersparen, die freilich auf der imaginairen Bühne, für welche diese Stücke geschrieben sind, keine Störungen veranlassen. Dahin gehört die ungeschickte Anwendung des Wunderbaren an Stellen, wo es gar keinen psychologischen Grund hat und keinen dramatischen Effect macht, wie z. B. der Magus im „Thal von Ronceval," König Aella's Geist im „Edwin," der höchst überflüssig ist. Noch schlimmer ist es, das Wunderbare als dramatischen Hebel zu benutzen und die Intrigue darauf zu bauen, wie es in „Cardenio und Celinde" geschieht. Ferner gehört in das Sündenregister der Shakespearomanen die Nachahmung eines unnachahmlichen Humors, der als Product eines eigenthümlichen Genius und der Sitten und Neigungen einer bestimmten Zeit an seinem Platze ist, aber als gesuchte, erzwungene Nachblüthe unausstehlich wird. Der Immermann'sche Humor hat dem Shakespeare'schen die Art sich zu räuspern glücklich abgeguckt; er macht ihm alle

Pantomimen nach, aber ihm fehlt Grazie, Frische, Kraft und Witz; er ist unglaublich hölzern. Solche Charaktere, wie der Junker Dunst im „Edwin," muthen dem gesunden Gefühle in ihrem absichtlichen Deliriren etwas zu viel zu. Dies Schwelgen im Unsinne ist nicht komisch, sondern abgeschmackt. Wozu noch in diesem Stücke die Bordellflora des Pandemchens mit der lächerlichen Katastrophe? Soll dieser Untergang des Junker Dunst romantische Ironie sein oder eine Ironie auf die Romantik selbst, die allerdings mit ihm die bedenkliche Aehnlichkeit hat, daß sie gern faselt und ebenso oft die geschminkte Schönheit für die reine hält? Eine nicht minder verfehlte Nachkünstelung Shakespeare's ist der grelle Wechsel des angeschlagenen Tons in einer und derselben Scene, der alle künstlerische Harmonie zerreißt. Wohl soll jeder Charakter sich nach seiner Eigenthümlichkeit aussprechen, doch darf dies nie in vollkommene Styllosigkeit ausarten. Die Dialoge zwischen Petrarca und Luigi im „Petrarca" sind nicht ein Duett verschiedener Instrumente, sondern ein Zusammenschreien verschiedener Tonarten. Mephistopheles spricht gewiß wesentlich anders als Faust; doch bleibt das Gepräge der Diction unverwischt, die Einheit des Styls sichtlich. Aber wenn Petrarca spricht wie Schiller und Luigi wie Blumauer, so ist das ein greller, unschöner Contrast, der jede poetische Wirkung aufhebt. Dieser Mangel an Einheit kommt aber daher, daß wir es hier nicht mit einem unmittelbaren Talente zu thun haben, welches bei allen Auswüchsen doch unfehlbar aus einem Gusse schreibt, sondern mit einer besonnenen Unbesonnenheit, welche den Tik hat, genial scheinen zu wollen, und dies bald in der einen, bald in der anderen Weise versucht. Die Unsicherheit des Experimentirens bringt hier diese Ungleichheit des Styls hervor, im Bunde mit einer Theorie, die unbedingt einem fremden Muster nachtritt. Wenn sich Jemand einen Buckel ausstopft, wird er deshalb noch lange kein Lichtenberg. Größere Vorzüge hat die Composition der Immermann'schen Tragödieen im Ganzen, indem dem Dichter der dramatische Verstand nicht abzusprechen ist. Er weiß den Schwerpunkt deutlich zu bezeichnen und festzuhalten, auf dem das Drama ruht. So ist es

z. B. im „Thal von Ronceval" schön gedacht und kunstvoll durchgeführt, wie durch den Wortbruch des Kaisers Karl Ganelon's Verrath hervorgelockt wird und als eine Nemesis über ihn und seine Helden hereinbricht. Auch in der Tragödie: „Periander und sein Haus" (1825) ist Schuld und Sühne trefflich abgewogen, nur liegt die Schuld jenseits der Tragödie in der Vergangenheit. Immermann's Art und Weise zu charakterisiren unterscheidet sich zu ihrem Vortheile wesentlich von den verwaschenen Allgemeinheiten der damaligen Tages-Dramatik. Er hebt die individuellen Züge scharf hervor; aber aus einem trotzigen Widerspruchsgeiste überschreitet er auf der anderen Seite die Linien des Schönen, indem er seine Charaktere mit unleugbarer Herbheit und Unliebenswürdigkeit darstellt, so daß jede harmonische Mitte fehlt. Das Feste wird bei ihnen zum Starren, die Consequenz zum Eigensinne. Diese harten Züge der geistigen und Seelengröße trifft er meisterhaft; aber es fehlt doch Schwung und Adel. So ist Karl der Große im „Thal von Ronceval" ein nicht unwürdiges Charakterbild; Edwin Waldmann athmet naive Frische. Weniger gelang es ihm, trotz aller Nachstudien des Tassostyls, Petrarca's Schwärmerei zu erreichen. Eine Gallerie schroff gezeichneter Unliebenswürdigkeiten bietet uns „Periander und sein Haus." Der träumerische und bis zur Raserei feste und starrköpfige Lykophron, der blödsinnige Thrasyll, die unweibliche Melissa tragen allerdings ein sehr scharfes Charaktergepräge; aber es fehlt der versöhnende Contrast. Der grausam herbe Lear hat seine Cordelia; zu so weichen Tönen wußte Immermann nicht seine Lyra zu stimmen. Ueberhaupt zeigt uns Lykophron's Raserei wieder die ganze gewaltsame Leidenschaftlichkeit des Immermann'schen Styls; man hört immer die barsche Commandostimme des Kunstverstandes: „Muse, werde leidenschaftlich;" und die Muse macht gewaltsame Sprünge und ruinirt ihre Toilette; aber man merkt es ihr an, daß es ihr dabei ganz eisig um's Herz ist.

Einen wesentlichen Fortschritt der Immermann'schen Dramatik bezeichnen sein „Trauerspiel in Tyrol" (1828) und sein „Alexis" (1832). Er wählte seine Stoffe hier aus der modernen

Zeit und gab die Romantik des mittelalterlichen Hintergrundes auf. Andreas Hofer und Peter der Große sind lebendige Gestalten für das Volksbewußtsein, das ihnen mit unmittelbarem Interesse entgegenkommt. Auch würden diese Stücke ohne Frage volksthümlich geworden sein, wenn die Immermann'sche Behandlungsweise nicht bei aller Meisterschaft im Einzelnen im Ganzen zu kalt und nüchtern gewesen wäre. Die Kritik hat Immermann wegen seines „Trauerspiels in Tyrol" heftig angegriffen, weil er einen zu nahe liegenden Stoff gewählt. Gewiß mit Unrecht! Die Freiheit der aufnehmenden Phantasie wird durch die Nähe der Zeit, in welcher ein Drama spielt, keineswegs beschränkt. Denn nur das Selbsterlebte giebt ganz sichere Umrisse, welche alle Arabesken der Phantasie ausschließen. Schon das gleichzeitig Geschehene, das durch Erzählung bekannt wird, kann die Phantasie in freien Umrissen nachschaffen. Was aber um Jahrzehnte in der Zeit zurückliegt, das hat schon jeden Reiz poetischer Perspective und noch die Nähe des Interesses für sich, das frische und freudige Zusammenklingen mit lebensvollen Tönen im Herzen des Volkes. An bedeutsamen Vorgängern, welche solche Wahl rechtfertigen, fehlt es Immermann nicht; wir erinnern nur an „die Perser" von Aeschylos und an „Heinrich VIII." von Shakespeare. Das „Trauerspiel in Tyrol" hat einen ähnlichen Nationalkampf zum Hintergrunde, wie „Wilhelm Tell," den Kampf eines tüchtigen Bergvolkes mit fremden eindringenden Kriegsvölkern, nur daß die Schweizer für ihre Freiheit, die Tyroler für ihren Kaiser kämpften. Das eigentlich tragische Interesse und die Peripetie des Stoffes beruht nur darauf, daß der Kaiser bei seinem Friedensschlusse die Tylorer preisgiebt. Diese Katastrophe tritt aber äußerlich und unvermittelt in das Stück herein, das sich mit dem Ausmalen trefflicher Genre- und Charakterbilder und mit der Darstellung des Gegensatzes zwischen einem gemüthvollen Bergvolke und einer Nation, welche dem Sterne militairischer Ehre folgt, vorzugsweise beschäftigt. Die zwischen hinein spielenden Intriguen der Priester sind etwas plump gehalten und bringen keinen recht dramatischen Fortgang zu Stande. Auch die Liebesepisode der schönen

Else hängt nur an einem lockeren Faden mit der Haupthandlung zusammen, die in epischer Ausbreitung und ohne alle dramatische Zuspitzung eine Fülle von Interessen und Charakteren, zwar mit sicherer Betonung und Gestaltung des Einzelnen, aber ohne alle Energie spannenden Zusammenhangs darbietet. Der Engel, welcher dem Hofer erscheint, ist ein verspäteter Marodeur der Romantik, ein sehr unglücklicher Vertreter des Wunderbaren. In der Vorrede zu diesem Trauerspiele stellt Immermann dem Declamatorischen und Rhetorischen das Poetische und Charakteristische gegenüber und giebt nicht undeutlich zu verstehen, daß Schiller die Schuld des ersten trägt und er die Verdienste des zweiten in Anspruch nimmt. Ein Vergleich zwischen „Tell" und dem „Trauerspiel in Tyrol" zeigt denn doch die bedeutende Ueberlegenheit des Schiller'schen dramatischen Genius. Obgleich beide Stücke episch gehalten sind, so erreicht doch der Tell eine Spannung und Schärfe der Collision, von welcher Immermann keine Ahnung hat. Wohl ist anzuerkennen, daß Immermann das Rhetorische vermied und sich alle Mühe gab, zu charakterisiren; aber er bleibt dabei an Einzelnheiten haften, die er recht mühsam ausarbeitet. Der Kern des Charakters tritt uns nicht mit jener mächtigen Nothwendigkeit entgegen, welche ein Geheimniß des Genius ist. Das ist aber bei Schiller der Fall, und so richtig Andreas Hofer, Speckbacher, der Vicekönig gezeichnet sind, so entfernt sind sie von jener reichen Lebendigkeit, mit der uns ein Tell und Geßler gegenüber treten. Auch bewegen sich Immermann's Helden weit mehr in geistvoll reflectirender Weise, welche über historische Gegensätze nachgrübelt, als die Schiller's; und wenn sie dabei das Pathetische vermeiden, so ist dies weniger maßvolle Beschränkung, als die Folge der Armuth an Feuer und Begeisterung, die unseren Dichter charakterisirt. Daß Immermann den Nachdruck gegenüber lyrischer Verflüchtigung auf dramatische Gestaltung legte, war ohne Zweifel schon als Gegenschlag gegen gleichzeitige Bestrebungen förderlich, aber Gestalten ohne lebendige Innerlichkeit geben bei aller Schärfe der Contouren nur ein Schattenspiel von Silhouetten. Die Tragödie ist indeß reich an einzelnen echt dramatischen Schönheiten,

zu denen wir gleich das erste, kecke Auftreten Speckbacher's rechnen. Ein klarer Verstand regelt den Ausdruck mit Ruhe und Würde und läßt nur Sinnvolles und Angemessenes zum Vortrage kommen. Noch bedeutender ist die Trilogie „Alexis," welche den Conflict Peter's des Großen mit seinem Sohne behandelt. Hier drängt der Stoff selbst zu scharfer Collision, die besonders in der ersten Abtheilung: „die Bojaren," in glücklicher und spannender Weise durchgeführt ist. Der zweite Theil: „das Gericht von Sanct Petersburg," geht schon mehr in's Breite, und der dritte: „Eudoxia," schlägt in jambischen Trimetern und trochäischen Tetrametern einen antikisirenden, aber in Wahrheit hohlen und manierirten Ton an, in welchem die Trilogie schwülstig ausklingt. Der schroffe Herrschercharakter Peter's des Großen offenbart sich uns in einer Fülle treffender Züge, ebenso der selbstständige, vielversprechende des Prinzen. Die dramatische Dialektik im Conflicte dieser eigensinnigen, männlichen Gestalten ist hier mit einer Meisterschaft gezeichnet, die aus dem günstigen Zusammentreffen eines spröden und eisernen Stoffes und einer ebenso spröden und schroffen Dichternatur hervorging. Aber auch hier ist auf charakteristische Einzelnheiten ein so großer Nachdruck gelegt, daß das Ganze des Charakters darunter leidet. Denn wenn wir uns aus allen einzelnen Zügen das Gesammtbild Peter's des Großen entwerfen wollen, so fehlt uns für diese Vermischung des Barbarischen und Humanen, des Trotzes und der Milde, des großen sittlichen Zweckes und des grausam unsittlichen Mittels das Band der geistigen Einheit. Dagegen ist die Composition, besonders des ersten Theils, vortrefflich; die Situationen folgen einander mit nothwendiger und effectvoller Steigerung und haben, auch wo sie lakonisch skizzirt sind, doch ergreifende Gewalt. „Friedrich II." (1828) war nicht viel mehr, als eine historische Studie, und „die Opfer des Schweigens" (1840) ein Rückfall in die Romantik und ihre raffinirten Marotten.

Dagegen sollte das dramatische Gedicht, die Mythe „Merlin" (1831), aus speculativer Tiefe herausgedichtet, eine Tragödie des Widerspruchs sein und die Macht der Verneinung darlegen, welche

alles Irdische zersetzt. Merlin ist nach der Sage das dämonische Gegenbild zu Christus, der Sohn Satans und der Jungfrau. Unleugbar ließ sich bei freier Behandlung hierauf ein bedeutsames poetisches Werk bauen, das als eine umgekehrte Messiade, mit grellen Blitzen aus der Tiefe aufleuchtend, die Tendenz der Faustsage noch überragt hätte. Doch Immermann, den die romantische Vorliebe für die mittelalterliche Poesie bestochen, hielt sich allzustreng an die alte Sage in ihrer Verknüpfung mit dem Sagenkreise des Königs Artus und des heiligen Graal, auch wo diese Sage in phantastische Aeußerlichkeiten verläuft, welche den Grundgedanken nur schief darstellen. Durch das Bestreben, ihn in diese bestimmten mystischen Ueberlieferungen mit Gewalt hinein zu zwängen, wird die Dichtung schwerfällig und unklar, und die geniale Manier, formlos in grandiosen Skizzen zu zeichnen, thut das ihrige, den Gedankengang schwer verständlich und die anspruchsvollen Fragmente ungenießbar zu machen. Der Immermann'sche „Merlin" ist eine großartige Apotheose der romantischen Ironie, welche die Verkehrung alles menschlichen Strebens in sein Gegentheil dämonisch-triumphirend feiert. So ruft Satanas:

„Aber das bleibt haften
Groß, unbeugsam stier:
Sie wollten zu Ihm und sind bei mir."

Nur geschieht dies durch kleine Mittel, und das ungeprägte Gedankenmetall kommt nicht in poetischen Cours. Es sind maßlose Anläufe ohne Gestaltung. Gerade von solchen Tragödieen des Gedankens verlangen wir mit Recht die klarste Faßlichkeit; denn eine Poesie, die auf Commentare wartet, wie dies hier schon mit den Voraussetzungen der Dichtung der Fall ist, trägt den Mangel an selbstgenugsamer Vollendung deutlich zur Schau. Trotz dessen enthält der „Merlin" bedeutende Einzelnheiten, tiefe Gedanken in einfacher, prägnanter Form, erhabene Lakonismen eines scharfen und großen Verstandes, der hier nur eine unglückliche Ehe mit der romantischen Phantasterei eingegangen. So gemahnen uns diese riesig schroffen Gedanken wie erratische Blöcke, die, einer höheren geistigen Formation angehörig,

in den Niederungen der Romantik liegen geblieben. Auch die Lustspiele Immermann's kranken an romantischen Eigenheiten, die bei ihm am wenigsten erfreulich sind, weil ihm aller sprudelnde Humor fehlt, dessen üppiges Spiel allein für alle unkünstlerischen Licenzen entschädigen kann. Bei Immermann ist die Satyre wie bei jeder Verstandesbegabung vorherrschend. Solche Lustspiele, wie z. B. „die Prinzen von Syracus" (1821), sind ganz im phantastischen Style gehalten, aber ohne allen märchenhaften Reiz in Anlage und Ausführung, blos um einige Charakterschemata's mit Shakespeare'schen Redensarten auszufüllen; und wenn auch im „Auge der Liebe" (1824) mehr poetischer Gehalt, in den „Verkleidungen" (1828) eine besser durchgeführte Intrigue zu finden ist, so erheben sie sich doch nirgends über die Höhe jener zwitterhaften Komödieen, die weder für die Kunst, noch für die praktische Bühne ergiebig sind.

Immermann's Verhältniß zur letzteren, wie es sich in seiner Düsseldorfer Directionsführung bekundet, zeugt ebenso von tüchtigem Streben, wie von einer Unsicherheit des Experimentirens, die auch seinen eigenen dramatischen Arbeiten zu Grunde liegt. Wohl hatte er in seinem „Trauerspiel in Tyrol" und in seinem „Alexis" dem Theater und der Darstellbarkeit Zugeständnisse gemacht, aber sie waren im Ganzen ohne Erfolg geblieben, weil die Herbheit der Immermann'schen Dichtweise kein Publikum fand. Sein Interesse für die praktische Bühne ist daher eher zu begreifen, als die Theilnahme Ludwig Tieck's, der sich ihr dramaturgisch mit großem Eifer zuwendete, während seine eigenen Schöpfungen sie vornehm ignorirten. Immermann suchte als Director die Bühne gleichzeitig für die feinen Kunstverständigen und für die große Masse anziehend zu machen, indem er der letzteren ihr theatralisches Lieblingsfutter vorwarf, während er die ersten mit einer Auswahl kunstsinniger Productionen speiste. Es war gewiß ein auffallender Mißgriff, in dieser Weise ein Nationaltheater schaffen zu wollen, das durch solche exclusiven Unterschiede von Hause aus unmöglich gemacht wurde. Hierzu kam noch, daß er für seine geistige Selecta die Stücke Tieck's und anderer Freunde zur Darstellung brachte, die in dramatischer Beziehung

viel verfehlter waren, als die groben, aber spannenden Effectdramen, die das Volk anlockten. Das Ersprießliche seiner Directionsführung lag daher weniger in ihren literarischen Tendenzen, als darin, daß mit der Dramaturgie, besonders mit der Bildung der Schauspieler, Ernst gemacht und der künstlerische Trieb zum Siege über den Schlendrian der Routine geführt wurde. In dieser Beziehung enthalten seine von Putlitz herausgegebenen „Theaterbriefe“ (1853) viel Interessantes.

Eine Episode in Immermann's literarischer Thätigkeit bildet seine unerquickliche Fehde mit Platen, den er als einen „im Irrgarten der Metrik herumtaumelnden Cavalier“ (1829) und auch noch später in seinem Märchen: „Tulifäntchen“ (1830), das verhältnißmäßig von allen seinen Schöpfungen noch die weichsten und lieblichsten Linien enthält, in verblümter Weise angriff. Man kann dieser Polemik beim besten Willen keinen tieferen principiellen Gehalt unterschieben, da sich beide Dichter auf demselben Standpunkte befanden und sich von der Romantik loszuringen suchten. Doch lag dieser Zündstoff mehr in ihren Persönlichkeiten, als in ihren Tendenzen. Immermann's schroffe, eckige, selbstbewußte Tüchtigkeit und Platen's glatte, zierliche, eitle Gewandtheit waren zwei Charakterpole. Dort schien auf den ersten Anblick lauter Kern, hier lauter Schale zu sein; dort ein Gehalt, der es zu keiner Form, hier eine Form, die es zu keinem Gehalte bringen konnte. Daß dies im Grunde nicht der Fall war, hat uns die nähere Betrachtung beider Dichter gezeigt. Dagegen spielte noch der Gegensatz der Stände mithinein, der Haß des Büreaukraten gegen den Cavalier, des festsitzenden, die Stunde einhaltenden, an Pünktlichkeit und ein bestimmtes Maß der Arbeit gewöhnten Beamten gegen den umherirrenden, freibeweglichen, der süßen Muße nach Belieben pflegenden Grafen. Die Berechtigung des Angriffs lag für Platen in Immermann's romantischen Unarten, für Immermann in Platen's dilettantischer Formenschwelgerei, die eben auch eine romantische Unart war. Doch war die letztere für schöne Bildung der Sprache gedeihlicher, als Immermann's absichtliche

Schroffheit der Diction, und man muß fast Platen Recht geben, wenn er von Immermann's Dramen sagt:

„Der langen Weile nie versiegender Quell entspringt,
Wo nur den Boden stampfen mag dein Pegasus,
Wie Holperpflöcke pflanztest deine Verse du,
Auf daß du selbst im Rausche drüber stolpertest!"

Eine neue Epoche in der Entwickelung Immermann's bezeichnen die beiden Romane: „die Epigonen" (2 Bde. 1836) und „Münchhausen" (4 Bde. 1838—39), eine Geschichte in Arabesken, die ihm zuerst eine Volksthümlichkeit verschafften, über deren Mangel er sich bisher mit den meisten romantischen Größen trösten mußte. Wie Tieck in seinen „Novellen," griff Immermann in diesen Romanen in das moderne Leben hinein, angeregt durch die Productionen der jungdeutschen Epoche, in welche der Zeit nach seine letzten Romane fallen. Doch während in den jungdeutschen Werken sich ein zukunftsvoller Drang in wilder, unklarer Gährung offenbarte, konnte Immermann seinen Mißmuth an Gestaltungen und Aeußerungen des modernen Lebens nicht bewältigen, das schon Tieck mit ironischer Feindlichkeit aufgefaßt hatte, und so wies sein Weltschmerz auf eine größere Vergangenheit zurück, der die Gegenwart nicht würdig sei, die Schuhsohlen zu lösen. Er bezeichnete die ganze Epoche als eine Epoche der Epigonen, eine Epoche der Erb- und Nachgeborenschaft, voll hohler Meinungen und kräftiger Redensarten, und dies Vabanque aller Persönlichkeiten und Interessen, diesen Auflösungs- und Verwesungsprozeß der Zeit suchte er in Gestalten festzubannen, die man nur bezeichnen kann als moderne Culturfratzen. „Die Epigonen" und der „Münchhausen" stehen auf dem Boden derselben Anschauung, nur daß die Poesie der Verzweiflung, die in „den Epigonen" unbedingt herrscht, im „Münchhausen" gebannt wird durch eine hoffnungsvolle Oase in der Wüste, die der Dichter in der starren und festen Naturkraft des westphälischen Volksschlags entdeckt hatte. Er wollte damit die von jeder Sophistik und dem riesigsten geistigen und industriellen Lügenschwindel zersetzte Zeit auf einen kräftigen, poetischen Verjüngungsquell hinweisen, aus dem

auch bald eine dienstbeflissene Jüngerschaft bis zum Ueberdrusse schöpfte. Der Styl, in welchem er die moderne Zerklüftung schilderte, war fest, markig und gediegen, die Satyre scharf und eindringlich und die frischen Lebensbilder, die er im „Münchhausen" neben raffinirt-verlogene Zustände stellte, von solcher Plastik und saftigen Wahrheit, daß sie sowohl weitere Kreise fesseln, als auch verkehrte Richtungen zur Besinnung bringen mußten. Dennoch haben diese Werke viel Unerfreuliches, was einer frischen Dichterkraft fern liegt. „Die Epigonen" sind ganz ein Product der Reflexion und von der Krankheit, die sie schildern, angesteckt. Man sieht nirgends daß der Dichter freiere Perspectiven eröffnet, daß er über den geistigen Patienten steht, welche das Spital der „Epigonen" bevölkern; höchstens entdeckt man die Züge einer verbissenen Resignation. Man fragt sich, warum der Dichter nur Thoren in der Welt sieht und in der Thorheit selbst nie einen Auswuchs gesunder Kraft, sondern stets die Erkrankung aus vollkommenster Schwäche. So schildert er die Lächerlichkeiten der alten Burschenschaft, ohne im Entferntesten anzudeuten, was sich auch Frisches und Erfreuliches an sie knüpft. Der kalte Mißmuth führt die Feder und hat selbst die Kunst des Contrastes verlernt. An keiner Gestalt nehmen wir ein warmes Interesse — können wir es an dem Dichter selbst nehmen, der, bei aller Klarheit der Schilderungen, bei aller Objectivität und epischen Vortrefflichkeit der Darstellung, doch nur wie Luther sein Tintenfaß an die Wand wirft und schwarze Flecke macht, obgleich der Teufel allein in seiner eigenen Hypochondrie sein Wesen treibt? Der Dichter bleibt immer von dem finstern Geiste der Merlin-Mythe befangen. Wie Hoffmann's Heiliger „Serapion" ist, der Gott des Wahnsinns, so ist „Merlin" der unheimlich lächelnde Schutzpatron der Immermann'schen Dichtungen, der sich am Zerreibungsprocesse der Gestalten und Ideeen erfreut und den Widerspruch zeigt in seinem auflösenden, nicht in seinem forttreibenden und Leben zeugenden Wesen. Es bleibt immer mißlich, an einem einzelnen Bildungsgange den Bildungsgang der ganzen Zeit nachweisen zu wollen, denn die einzelne Persönlichkeit ist an ihre individuellen Bedingungen

gebunden, und jede andere Mischung derselben giebt einen andern Niederschlag. Mindestens muß der Träger solcher Entwickelung eine weltoffene Empfänglichkeit besitzen, wie Goethe's „Wilhelm Meister;" aber der Epigone Herrmann ist eine innerlich fertige Natur, die bei aller Zerfahrenheit und Hingabe an das bunteste Vielerlei der Existenz doch geistig abgeschlossen über Allem steht. Er läßt sich daher nicht ernstlich mit den Dingen ein, sondern wird von ihnen hin und her gezerrt. So bleibt die Versöhnung am Schlusse eine äußerliche. Denn nachdem der Dichter große Gegensätze der Zeit, den Feudalismus und die Industrie in den Kampf geführt, läßt sich dies nicht in so individueller Weise lösen, daß der Held heirathet, einen Grundbesitz übernimmt und dabei die Fabriken und Industrieanstalten aufhebt, die sich auf demselben befinden. Er hätte sie eben so gut bestehen lassen können, das wäre ohne Frage vernünftiger gewesen. Es ist für solche Probleme in individueller Fassung kein genügender Schluß zu finden. Wilhelm Meister heirathet und wird Chirurg; Albano heirathet und wird Reichsfürst; Herrmann heirathet und wird Gutsherr. Wenn solche großangelegte Entwickelungen damit enden, womit andere gemüthlich ohne alle Entwickelung anfangen, so ist es Schade um die Masse verpuffter Genialität. Doch soll uns der Dichter wenigstens für seinen Helden insoweit interessiren, daß sein Schicksal uns Antheil einflößt. Dies ist Immermann ganz mißlungen; selbst sein Flämmchen, ein verspätetes, romantisches Irrlicht, ist ohne poetischen Schimmer. Die phantastisch beleuchtete Wolke der romantischen Ironie verdickt sich nebelgrau in der frostigen Atmosphäre des Immermann'schen Verstandes und prasselt dann als satyrischer Hagelschlag auf alle modernen Zustände nieder.

Diese Satyre, welche in „den Epigonen" Pietismus, Demagogie, verfehlte pädagogische Tendenzen mit treffender Schärfe angreift, aber als eine im Ganzen latente Macht überall die poetische Harmonie zerreißt, hat in den Arabesken des „Münchhausen" einen selbstständigen Platz eingenommen und daneben die liebevolle Pflege poetischer Gestalten freigelassen. Dies ist ohne Zweifel ein Fort-

schritt, der gute Früchte getragen. Die Satyre in „Münchhausen" ergeht sich in behaglicher Breite, welche oft an die Swift'sche Manier erinnert und in der Ausführung des Einzelnen künstlerische Vollendung erreicht. Die Thorheiten der Zeit werden mit scharfem Blicke gegeißelt, nur sind die literarischen Tendenzen überwiegend, bei denen sich Immermann's starre Sonderstellung und stolzes Selbstbewußtsein zu sehr geltend macht. Vortrefflich durchgeführt ist besonders die Helikonische Ziegenepisode und der Weinsberger Poltergeisterlärm. Weniger glücklich ist die Satyre auf Raupach und den Fürsten Pückler. Die Episode des westphälischen Bauernlebens mit dem markigen Charakter des Schulzen und der reizenden Liebesgeschichte von Oswald und Lisbeth ist als festes, geschlossenes, durchweg objectives Gegenbild gegen die subjectiv gehaltene Satyre mit Recht viel gepriesen worden. Sie zeugt von großer, realistischer Tüchtigkeit im Zeichnen und Malen. Die mannhafte Charakterfestigkeit des Dichters hat sich in diesem Dorfschulzen ein besseres Denkmal gesetzt, als in seinem Karl und Peter dem Großen. Doch ist die Homerische Objectivität in einzelnen Stellen übertrieben; denn eine solche mechanische und technische Detailmalerei, wie sie z. B. gleich der Anfang der Idylle zeigt, fällt aus aller Poesie heraus. Der arkadisch-heitere Charakter der Idylle ist hier weniger verfälscht, als in den späteren Dorfgeschichten. Wenn indeß der Dichter in der frischen, von Tendenzen unberührten Volkskraft, mit provinziellem Gepräge, nicht blos ein Gegenbild gegen die von modernen Tendenzen zerfressenen Zustände aufstellen, sondern in ihnen gleichsam den Lebensquell der Wiedergeburt aufzeigen wollte, so ist dies wohl nur ein Mißgriff zu nennen, da große Lebens- und Gedankenbewegungen den Regulator in sich selbst tragen und ihn nicht aus so fremdartigen und äußerlichen Zuständen entnehmen. Aber gerade der Sinn für die Bedeutung geschichtlicher Entwickelungen fehlt Immermann, der über dem Anstaunen vergangener Größen und Verhältnisse die frische Freude an der Gegenwart verloren. Ein Dichter ohne diesen prophetischen Herzschlag ist immer der Gefahr ausgesetzt, geistig zu verkümmern. Immermann bezeichnet die Wendung der Romantik zu modernen

Tendenzen; aber die griesgrämliche Manier seiner runzelvollen Weisheit blieb epigonenhaft, als sie Epigonen schilderte, während aus dem Drange und Sturme der modernen Gährung eine frische Schaar talentvoller Progonen auftauchte, welche den Nerv des Fortschritts in sich trug und die Romantik überwand, indem sie ihre berechtigten Momente in die neuen Schöpfungen aufnahm.

Ende des ersten Bandes.

Druck von Robert Nischkowsky in Breslau.